



154

النقطة المتحولة

● أربعون عاماً في استكشاف المسرح

تأليف: بيتر بروك

ترجمة: فاروق عبد القادر

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

154

النقطة المتحولة

أربعون عاماً في استكشاف المسرح

تأليف: بيتر بروك

ترجمة: فاروق عبد القادر



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

عن الكاتب والكتاب 5

تقديم 11

الفصل الأول:
حس بالاتجاه 13

الفصل الثاني:
ناس على طريق رجعة الماضي 31

الفصل الثالث:
استفزازات القسوة والجنون والحرب 61

الفصل الرابع:
وما شكسبير؟ 77

الفصل الخامس:
العالم كفتاحة للزجاجات 113

الفصل السادس:
شغل المساحة الفارغة 155

الفصل السابع:
حرب السنوات الأربعين 175

الفصل الثامن:
سينما الحياة 195

لفصل التاسع:
الدخول في عالم آخر 225

عن الكاتب والكتاب

لعل بيتر بروك (1925) - أن يكون أهم فناني مسرح الغرب المعاصر، وأكثرهم حضورا وتأثيرا. درس في «أكسفورد»، و بدأ يخرج أعمال شكسبير وهو دون العشرين. ومما المؤكد أنه ليحل بوسع أي متابع للمسرح المعاصر أن يتجاهل عددا من العروض الهامة والمثيرة التي قدمها روك، من بينها «الملك لير» (مع بول سكوفيلد) في 1962، و «مارا صاد» لبيتر فايس في 1964، و«يو. اس» في 1966، و«أوديب» (عن نص سينيكا) مع جون جيلجوود في 1968، و«حلم منتصف ليلة صيف» في 1970.

وفي هذه السنة ذاتها أسس بروك «المركز الدولي لأبحاث المسرح» في باريس - وهو يحدثنا عنه حديثا طويلا في هذا الكتاب - بهدف أن يختبر الشروط الأساسية التي يمكن أن يقوم فيها مسرح يعتمد، فقط، على ما هو جوهري: «أقمنا أولا مركزا للأبحاث أضفنا إليه فيما بعد «مركزا للإبداع »، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلسلة متداخلة الحلقات من الأنشطة، شعرنا بأن البحث في المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له.. (..) كان المركز

نقطة تلتقي عندها ثقافات مختلفة، وكان على ارتحال دائي، يأخذ جماعته المختلطة تلك في رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث أن عرفت فرقا مسرحية من قبل...».

وما أطول الرحلات التي قطعها بروك وفريقه من الممثلين ذوى الجنسيات المختلفة، والأطر الثقافية المتباينة، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم في وسط أفريقيا، وفى أطراف استراليا، وفى أماكن مختلفة من آسيا وأمريكا. عن هذه التجربة الفنية والإنسانية الخصبة تمت عروض لا تقل أهمية عن سابقاتها في المسرح المعاصر: «أورجاست» - عن كتاب الزرادشتيين القديم «الأفستا» في 1971، و«الأيك» عن قبيلة أفريقية تعانى الجفاف والمجاعة في 1976/75، و«اجتماع الطير» عن نص الشاعر الفارسي فريد الدين العطار في 1979، ثم آخر أعماله - ربما أعظمها - «المهابهاراتا» عن الملحمة الهندية الشهيرة في 1987. وكمثال لما يؤدى إليه مثل هذا البحث، يكتب بروك عن «اجتماع الطير»: كان هذا العمل في تطور دائم، لعبنا عددا من صياغاته في أفريقيا، وعددا آخر في باريس، وكثيرا عبر أمريكا.. وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو في الجماعة فهما جديدا لكل دور.. وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين، مسؤولون عن سبع صياغات للعمل. الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض: يبدأ الأول في الثامنة من المساء، والثاني في منتصف الليل، والثالث في الفجر. أول العروض كان ارتجاليا، وثانيها كان هادئا ملتزما بالنص، وثالثها كان ذا طابع احتفالي..»».

ويلفت النظر في اختيارات بروك تلك أنه ليس محاصرا داخل أطر ثقافته الإغريقية - الأوربية أو قاصرا عليها، بل هو قادر على أن يبحث في تقديم «أوديب» كما يبحث في تقديم «لير»، ويلتفت - في الوقت ذاته - نحو كتاب الزرادشتيين القديم، وصوفية فريد الدين العطار، والملحمة الهندية الكبيرة «المهاباراتا»... وهو حين يقترب من تلك الإبداعات الكبيرة الصادرة عن ثقافات أخرى، فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة، أو بقوالب جاهزة عليه أن يفسر مادته على أن تتلاءم داخلها، لكنه يقترب منها، باحترام ومحبة، ورغبة صادقة في فهم منطقها الداخلي، والوظيفة التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها: حين قرر بروك تقديم «المهابهارتا» كانت

الخطوة المنطقية التالية أن يذهب - وفرقته - إلى الهند، وهناك - بما رأى وعرف - تحدد اتجاهه نحو العمل: «وقد تم مسّ قلوبنا هذا الحب الذي يكنه الهنود «للمهابهاراتا». وملأنا هذا بالاحترام والخشية معا تجاه المهمة التي أخذناها على عواتقنا.. والذي قاد خطانا في الهند أكثر من سواه كان هو التراث الشعبي، فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء، والتي ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة.. (..) رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحي لا أن نقلد..»

من هنا تأتى النتائج التي يتوصل إليها مثل هذا العمل - لو صح وصفها بأنها نتائج - ليست ذات أهمية مسرحية فقط، ولا فنية فقط، ولا ثقافية فقط، لكنها إنسانية على وجه العموم.

وبروك في هذا الكتاب يطرح ذات الأسئلة التي سبق أن طرحها في كتابه المعروف «المساحة الفارغة، 1969» (انظر ترجمة له قدمها كاتب هذه السطور، كتاب الهلال، القاهرة، ديسمبر 1986). إنه رجل مسرح، ولهذا انطلق من البديهية البسيطة وهى أن المسرح يجب أن يكون مسرحا، بمعنى أن يقدم مسرحية، لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الأفكار أو منشوراً دعائيا. وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديسا زائفا لنص بعينه أو تراث بعينه أو تكنيك بعينه، وكان هذا يعنى طرح الأسئلة الأساسية: «لماذا المسرح على الإطلاق؟ لأي هدف؟ هل هو مفارقة تاريخية؟ هل هو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى الاستيداع مثل نصب تذكاري قديم أو زي عتيق طريف؟ لماذا نكتفي و نستحسن.. لأي شيء؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقي في حياتنا؟ أية وظيفة يمكن أن تؤديها؟ ماذا يمكنها أن تكتشف؟ ما خصائصها وما سماتها العامة؟..»..

ولا يتوقع أحد أن يقدم بروك إجابات حاسمة ونهائية لهذه الأسئلة ومثلها. لا يعرف الفن مثل هذه الإجابات، لكنه يقدم إجابته هو، وإجابته محددة بشروط وجوده، وهى كذلك لا تنفصل عن تاريخ كتابتها: «هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور، وكلما مضيت في العمل أصبحت هذه النتائج أقل شمولا..». هو إذن كتاب يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من إجابات، يشرح مبررات الرفض أكثر مما

يفسر أسباب القبول، ويمزق أستار الوهم والخداع وسوء النية والقصور والعجز عن الاكتمال التي تلف المسرح في أشكاله الأربعة التي ناقشها: المميت والمقدس والخشن والمباشر. ومجال بحثه يدور حول ثوابت ثلاثة:

الممثل والمخرج والجمهور. ولقد نشرت كتابات كثيرة حول الممثل وفن التمثيل، وبدرجة أقل حول المخرج ووظيفة الإخراج، أما دور الجمهور في التجربة المسرحية، فلعل فنانا مسرحيا معاصرا لم يتناوله هذا الشمول والنفاذ.

بيتر بروك يضع الجمهور في قلب التجربة المسرحية، ويلقى عليه عبئها: «هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج، هل يود أي تغيير في شروطه؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه، في حياته، في مجتمعه؟، إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح، من حيث هو امتحان قاس، منظار مقرّب، أضواء كاشفة، مكان للمواجهة. من ناحية أخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله. في هذه الحالة لن يصبح بحاجة للمسرح فقط، لكنه بحاجة لكل شيء يستخرجه منه، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذي يخدش، وإلى أن يبقى هذا الأثر، ولا يزول..».

يرجع بروك، إذن، ليتفحص ذات الأسئلة - الهموم، وقد انقضى عشرون عاما، زادته ثراء وخبرة ومعرفة بهذا الفن الساحر، وأضافت إليه تجاربه في تقديم المسرح أمام شعوب مختلفة، وفى أطر وسياقات متغيرة، وما أرهف إحساسه بكل ما هو جوهري في التجربة المسرحية (هو الذي كتب في «المساحة الفارغة»: إنني أستطيع أن أعلم أي شخص كل ما عرفته عن قواعد المسرح وتكنيكه في ساعات قلائل، أما الباقي فهو الممارسة..»).

وقد لا أكون مبالغا لو قلت إن في هذا الكتاب «كل» بيتر بروك: فبالإضافة لعروض المسرح التي قدمها أو شارك في إعدادها يحدثنا هنا عن تجربته في إخراج الأوبرا أو «فن الضجيج» كما يسميه، وتجربته في إخراج الأفلام (سينما الحياة)، ويحدثنا عن عدد هائل من فناني المسرح والأدب والسينما والرسم الذين عرفهم أو عمل معهم: من كريج إلى بيكيت، ومن جروتوفسكي إلى سلفادور دالي، ومن دورينمات إلى جون جيلجوود ومن تيد هيوجز إلى جين مورو، ومن وليم جولدنج إلى مارجريت دورا.. الخ. أما شكسبير فيبدو أنه عشقه الأول والأخير، نقطة الابتداء والانتهاء عنده. والفصل الذي

يكتبه عنه هنا (وما شكسبير؟) من أجمل وأعمق الكتابات عن شكسبير وأكثرها نفاذا، وربما كان وجه التميز فيه أن شكسبير كان - في جوهره - رجل مسرح، أن بروك - في جوهره - رجل مسرح، ومن ثم وجد طريقه نحو فهم وتمثل تلك الغابة الملتفة من الكلمات على طول سبع وثلاثين مسرحية، وهو هنا يقدم خبرته به مركزة مصفاة.

لا أود أن أطيل. هذا هو «كل» ما يترك بين يدي القارئ، وأرجو أن يأذن لي في أن أعيد هذه الكلمات التي سبق أن كتبتها في تقديم ترجمة «المساحة الفارغة..» وأخيرا فإن بيتر بروك سيد من سادة النثر بالإنجليزي، يقدم خبرته بفن عمره عشرات القرون، من خلال الممارسة والعمل اليومي، من خلال النجاح والفشل، من خلال كدح التدريبات والبروفات وتوهج الليالي الأولى.

أتمنى أن أكون قد قدمت له ترجمة فاهمة ومفهومة. لكل من يحلم، أو يعمل من أجل مسرح جديد له وظيفة أخرى في بلادنا، من أجل مسرح ضروري، مسرح البهجة والوعي معا: لا شيء يأتي ويمضى دون أثر..»

فاروق عبد القادر

القاهرة - فبراير 1990

إلى.. ميشلين روزان:

لأنها النقطة النابضة بالحياة،والتي يستمد كثير مما جاء بهذا الكتاب حياته منها..

تقديم

لم أؤمن يوما بوجود حقيقة واحدة مفردة. لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين. وإنني أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية في مكان ما وزمان بعينه. لكنني اكتشفت أيضا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر.

ثم يمضى الزمن، فنتغير نحن، ويتغير العالم، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحول وجهة النظر. وحلت أنظر ورائي إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات، والحديث عن أفكار في أماكن مختلفة ومناسبات لا حدّ لتنوعها، يفاجئني وجود شيء واحد ثابت ودائم، فمن أجل أن يصبح لوجهة النظر فائدة ما، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزاما كاملا، وأن يدافع عنها - حرفيا - حتى الموت. رغم ذلك يبقى - في ذات الوقت - صوت بداخله يهمهم له: «لا تكن جادا لهذا الحد. تمسك بآرائك بقوة، ودع الأمور تمضى بيسر...».

١ حس بالاتجاه

حدْس دون شكل:

حين أبدأ العمل في مسرحية، أبدأ بإحساس داخلي عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل. وهذا أساس مهنتي وأساس دوري، وهو إعدادي لبداية التدريبات على المسرحية التي سأشرع فيها. وثمة إحساس داخلي دون شكل هو صلتي بالمسرحية، هو اقتناعي بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم. ودون هذا اليقين لن أستطيع إخراجها، فلا تكنيك لديّ. وإذا كان على أن أمضى لمسابقة، حيث أعطى مشهدًا ويطلب إلى إعداده، وإذا كان لابد أن أبدأ، فإنني أستطيع تقديم توليفة من التكنيكات، وعدة أفكار أقيمها على أساس من خبرتي بإعداد المسرحيات. لكن هذا لن يكون حسنا. لا تصميم جاهزا عندي لإخراج المسرحيات، لأنني أعمل عن طريق هذا الإحساس الداخلي غير المتشكل، غير المتبلور، ومنه أشرع في الإعداد.

الإعداد يعنى التقدم نحو تلك الفكرة. أبدأ بإقامة المشهد المسرحي، ثم أحطمه، أقيمه ثم أحطمه، وأنا أفكر في حلول له: أي نوع من الأزياء والأدوات؟ أي نوع من الألوان؟ وتلك كلها أدوات اللغة التي يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلي

أقرب لأن يكون أكثر تماسكا وتحددا.

وتدريجاً سينبثق عنه الشكل، وهو شكل يجب إخضاعه للتجريب والتعديل، لكنه يبقى شكلاً قد انبثق. وهو ليس مغلقا، لأنه ليس إلا المشهد المسرحي فقط، وأقول ليس سوى المشهد المسرحي، لأن المشهد ليس سوى الأساس، المنصة، ثم يبدأ العمل مع الممثلين.

ويجب أن يخلق العمل في التدريبات جواً عامًا يشرع فيه الممثلون بملء حرياتهم في تقديم كل ما يمكنهم تقديمه للمسرحية. لهذا يكون كل شيء مفتوحا وطلقا في المراحل الأولى من التدريبات، ولا أفرض عليها شيئا على الإطلاق. وبمعنى من المعاني، فإن هذا يعارض - على خط مستقيم - التكنيك الذي يستخدمه المخرج الذي يلقى خطابا في اليوم الأول للتدريبات، يتحدث فيه عن المسرحية، وعن منهجه في الاقتراب منها. وقد اعتدت أن أفعل هذا قبل سنوات مضت، وتبينت أخيرا أنها طريقة فاسدة في البداية.

هكذا سنبدأ التدريبات. قد نبدأها باحتفال، نبدأها بأي شيء، ولكن لا نبدأها أبدا بالأفكار. في بعض المسرحيات، في «ماراصاد» مثلا، ظللت ثلاثة أرباع فترة التدريبات، أشجع الممثلين وأشجع نفسي - وهى عملية ذات اتجاهين - على أن ننتج بوفرة وإفراط، وكان السبب - ببساطة - أن الموضوع على جانب كبير من الدينامية، وأصبح ثمة فيض هائل من الأفكار غير المنسقة، حتى أنك لو شاهدتنا حتى ثلاثة أرباع الزمن الذي استغرقته التدريبات، لظننت أن المسرحية ستغرد وتتحطم تماما تحت دفق هذا الفيض مما يسمى ببدع الإخراج، كنت أحفز الآخرين لأن يقدموا كل شيء، حسنا كان أو رديئا، لم أفرض رقابة على شيء أو على أحد، حتى على نفسي. وكنت أقول: «ولم لا أفعل؟» ستكون هناك سخافات وأشياء مثيرة للسخرية، هذا لا يهم، فالهدف هو أن نخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن أن تتشكل تدريجا. تتشكل حسب أي معيار؟ أقول لك: تتشكل حسب علاقتها بذلك الإحساس الداخلي الذي لا شكل له.

هذا الإحساس الداخلي غير المتشكّل سيبدأ في التشكل حين يلاقى هذا الفيض من المادة، فيبرز كعامل مسيطر، تذوى في ظله أفكار غامضة وسخافات كثيرة، ويظل المخرج يحرض الممثل ويستثيره ويوجه إليه الأسئلة، وهو يفعل ذلك فهو يرجع - المرة بعد المرة، وحده ومع الآخرين - ليرى بنية

المسرحية كلها. وأنت هنا سترى أشكالا تتخلق، وتبدأ في التعرف عليها، وفى المرحلة الأخيرة من التدريبات يتوجه عمل الممثل نحو مساحة معتمة هي الحياة الداخلية الخفية للمسرحية. ويعمل على إضاءتها وحين يضيء الممثل تلك الحياة الداخلية الخفية للمسرحية، فهو يجعل المخرج في الموقع الذي يستطيع أن يرى منه الاختلاف بيت أفكار الممثل والمسرحية ذاتها.

في هذه المراحل الأخيرة، يقوم المخرج باستبعاد كل ما هو دخيل وغير مترابط، وكل ما ينتمي للممثل وحده، أي لا ينتمي لارتباطه الحدسي بالمسرحية. والمخرج بفضل عمله السابق، ولأن هذا دوره، وأيضا بفضل هذا الإحساس الداخلي، هو في موقع أفضل، يستطيع منه تحديد ما ينتمي للمسرحية، وما ينتمي لتلك البنية الفوقية من النفايات، والتي يجلبها كل إنسان معه.

والمراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية، هذه هي اللحظات التي يتحتم عليها فيها أن تحث الممثل وتحرضه على استبعاد كل ما هو سطحي، وعلى أن يصوغ وأن يكثّف ويلخّص، وعليك أن تفعل هذا دون أن يداخلك الإشفاق، حتى على نفسك. ذلك أن كل ابتكار من جانب الممثل يجب أن يقابله ابتكار من جانبك. وأنت قد اقترحت، وابتكرت في عملك شيئا تهدف به لأن تصور شيئا. كل هذا سيذهب، وما سيبقى شكل عضوي. إن هذا الشكل ليس أفكارا مفروضة على المسرحية لكنه المسرحية ذاتها وقد أضيئت. والمسرحية بعد أن أضيئت هي الشكل. من هنا فحين يبدو الناتج النهائي موحدا على نحو عضوي، فليس السبب هو التوصل إلى مفهوم موحد للمسرحية، بدأ العمل على هديه منذ البداية. أبدا لم يكن الأمر على هذا النحو.

حين أخرجت «تيتوس أندرونيكوس»، لقي العرض مديحا كثيرا باعتباره أفضل من النص. قال الناس أن هذا عرض استطاع أن يقدم شيئا من تلك المسرحية السخيفة المستحيلة. كان هذا يرضى غروري لأبعد الحدود، لكنه لم يكن صحيحا، وقد كنت أعرف تماما أنني لا أستطع أن أقوم بهذا الإخراج لمسرحية أخرى. ومن هنا يسيء الناس، غالبا، فهم ما يعنيه عمل المخرج، وهم يتصورونه - على نحو من الأنحاء - مثل مصمم ديكور المنازل، الذي يستطيع أن يجعل من أي حجرة أي شيء، مادام قد توفر لها المال

الكافي، والأشياء الكافية التي يضعها فيها. لا، ليس الأمر على هذا النحو. في «تيتوس أندرونيكوس» كان العمل موجها نحو التقاط التلميحات والخيوط الخفية في النص، واعتصار ما يمكن اعتصاره منها. قد تكون موجودة على نحو جنيني فقط، لكننا نستخرجها. أما لو كانت غير موجودة لتبدأ بها، فقد استحال العمل. انك لو أعطيتني رواية بوليسية حافلة بالإثارة، وقلت لي: «افعل مثلما فعلت» «بتيتوس أندرونيكوس» فلن أستطيع. ذلك أن ما هو ليس موجودا، كامنا فيها، لا يمكنني أن أعثر عليه.

رؤية مجسّمة:

بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائي، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين.. الخ، كأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول. في فرنسا وألمانيا تلقى هذه الطريقة تقديرا كبيرا، ويطلقون عليها «قراءة» المخرج للنص. وقد وصلت إلى اقتناع بأن هذه الطريقة ليست سوى استخدام تعس أخرق للإخراج، ومن الأشرف لمن يريد أن يحقق. سيطرة كاملة على وسائطه التعبيرية أن يستخدم قلم الكاتب أو فرشاة الرسام. البديل غير المقنع لهذا المخرج هو ذلك الذي يجعل من نفسه خادما، مجرد منسق لعمل جماعة من الممثلين، يقتصر دوره على تقديم الاقتراحات أو توجيه النقد أو التشجيع - هؤلاء المخرجون طيبون، وهم مثل سواهم من الليبراليين أصحاب النوايا الحسنة والقدرة على التسامح، لا يستطيعون أن يتجاوزوا - في أعمالهم - نقطة محددة.

وإنني أعتقد أننا يجب أن نقسم فعل «الإخراج Direct» من منتصفه تماما: فنصف الفعل ينصرف للإدارة والتوجيه، أي تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات وأن تكون له الكلمة الأخيرة في الرفض والقبول. النصف الثاني ينصرف إلى تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل. هنا يصبح المخرج دليلا، أنه قابض على الدفة، فيجب أن يكون قد درس الخرائط، وأن يكون على معرفة باتجاهه: أيبحر نحو الشمال أو نحو الجنوب، إنه يبحث طول الوقت، لكن بحثه ليس خبط عشواء، وهو لا يبحث من أجل البحث ذاته، لكنه يبحث من أجل هدف. فالرجل الباحث عن الذهب يمكن أن يسائل آلاف

الأسئلة، لكنها جميعها تؤدى إلى الذهب، والطبيب الذي يريد أن يستكشف لقاحا بعينه، قد يجرى عددا كبيرا ومنوعا من التجارب، لكنه يهدف منها جميعا إلى علاج مرض بعينه، وليس مرضا آخر. إذا وُجد هذا الحس بالاتجاه، استطاع كل أن يلعب دوره بامتلاء وإبداع قدر ما يستطيع، وعلى المخرج أن ينصت للآخرين، ويستجيب لاقتراحاتهم، ويتعلم منهم، وأن يكون قادرا على تغيير وتعديل أفكاره على نحو جذري، وهو يستطيع دائما تغيير المسار، وقد ينحرف فجأة ودون توقع من طريق لطريق، على أن تظل كل الطاقات الجماعية موجهة نحو هدف واحد. إن هذا ما يتيح للمخرج أن يقول «نعم» أو يقول «لا»، ويوافقه الآخرون بارتياح.

من أين يأتي هذا «الحس بالاتجاه»، وفيما يختلف - حقيقة - عن ذلك «المفهوم الإخراجي «المفروض؟ إن «المفهوم الإخراجي» صورة سابقة على عمل الأيام الأولى، أما «حس الاتجاه» فلا يتبلور كصورة إلا في نهاية العملية كلها. المخرج ليس بحاجة إلا لمفهوم واحد فقط، وعليه أن يجده في الحياة لا في الفن، وهو الإجابة عن تساؤلاته: ما الذي يؤديه فعل المسرح في العالم، ولماذا يوجد أصلا. وصف الواضح أن هذه الإجابة لا يمكن أن تصدر عن تخطيط ثقافي دقيق، وأكثر أشكال المسرح التزاما قد غرقت في دوامات النظرية. وقد يقضى المخرج كل عمره باحثا عن الإجابة: عمله يغذّى حياته، وحياته بدورها تغذى عمله. ولكن تبقى حقيقة أن التمثيل فعل، ولهذا الفعل أثره، ومكان هذا الفعل هو العرض. والعرض موجود في العالم، وكل الحاضرين هنا واقعون تحت تأثير ما يعرض.

وليس السؤال هو «عن أي شيء يدور الحدث؟»، ولكنه سؤال عن شيء ما، هو ما يحدد مسؤولية المخرج في اختيار نوع من المادة دون غيرها، ليس لأهمية هذه المادة في ذاتها فقط، ولكن لإمكاناتها المحتملة، إن الحس بهذه الإمكانات المحتملة هو ما يقوده نحو اكتشاف المكان والممثلات وأشكال التعبير. إنها إمكانات محتملة، موجودة لكنها لم تصبح معروفة بعد، إنها كامنة وقابلة - فقط - لأن تكتشف، ويعاد اكتشافها، وتتعمق من خلال عمل الفريق. داخل هذا الفريق، كلٌّ يملك أداة واحدة، هي ذاتيته الخاصة، الممثل والمخرج في هذا سواء، فمهما تفتّح الواحد منهم لا يستطيع أن يثب خارج جلده. وكل ما يمكنه عمله هو أن يوقن بأن العمل المسرحي يتطلب من

الممثل والمخرج أن يواجه كل منهما اتجاهات متعددة في ذات الوقت.

ويجب على المرء أن يكون مؤمنا بذاته، مؤمنا - لحد كبير - بما يفعل، لكن عليه - رغم ذاك - أن يظل مؤمنا بمعرفته أن الحقيقة، غالبا، ما تكون في مكان آخر، لهذا فهو يثمّن أن يكون مع ذاته، وأن يكون فيما وراءها، ويشهد المرء كيف أن هذه الحركة من الداخل للخارج تتطور من خلال التفاعل المتبادل مع الآخرين، وهى أساليب الرؤية المجسمة للحياة، التي يستطيع المسرح أن يقدمها.

هناك خشبة مسرح واحدة فقط:

ثمة سوء فهم حول المسرح في أيامنا، يتمثل في الظن بأن العملية المسرحية تدور فوق خشبتين، كما في مجالات أخرى: الأولى يدور فوقها إعداد العمل، والثانية يدور فوقها بيع هذا العمل. وقد كانت هذه هي العملية لقرون عديدة، فيما عدا بعض أشكال المسرح الشعبي، وأشكال خاصة من المسرح التقليدي. ففترة التدريبات تستخدم لإعداد الموضوع، وفى الوقت المناسب، يعرض الموضوع للبيع. تماما كما يشكّل صانع الفخار آنيته، ويكتب المؤلف كتابه، ويخرج المخرج فيلمه، بعدها يطلق كل ما أنجزه في العالم. يسرى سوء الفهم هذا على عمل الكاتب المسرحي، كما يسرى على عمل المصمم والمخرج. حتى في عنوان عمل ستانسلافسكي الكبير «بناء الشخصية» (Building a Character) نجد واحدة من صور سوء الفهم، فهو يتضمن أن الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير في بناء الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فيكتمل بناء الشخصية. وعندي أن الأمر على العكس تماما، وأستطيع القول إن العملية لا تتكون من خشبتين، ولكن من مرحلتين: الأولى هي الإعداد، والثانية هي الميلاد. وهذا قول مختلف كل الاختلاف.

إذا نحن فكرنا على طول هذه الخطوط لتغيرت أشياء كثيرة، فعمل الإعداد قد لا يستغرق سوى خمس دقائق، كما يحدث في ارتجالية ما، وقد يدوم سنوات طويلة، كما يحدث في أشكال أخرى من المسرح. لكن هذا لا يهم. المهم أن الإعداد يعنى دراسة واعية، دقيقة وصارمة، لكل العقبات،

وطرق تجنبها أو التغلب عليها. ويجب أن تتتابع الخطى، تعتمد سرعتها أو إبطاؤها على حالتها العامة. وإنني أفضل أن أستبدل صورة الخزّاف أو صانع الفخار هنا بصورة الصاروخ المنطلق نحو القمر: تتقضي الشهور تلو الشهور في مهمة إعداده للانطلاق، ثم ذات صباح مشرق، هوب! الإعداد اختبار وامتحان وتنطف، الطيران أمر مختلف. وبنفس الطريقة، فإن إعداد الشخصية يمضى في اتجاه هو عكس البناء، إنه الهدم والإزالة، بمعنى أن على الممثل أن يستبعد - حجرا بعد حجر- كل شيء في عضلاته وأفكاره وصور الكف التي تحول بينه وبين دوره، حتى يأتي يوم يندفع فيه الدور- مثل دفقة هواء - ليتخلل مسامه كلها.

هذه العملية مفهومة على وجهها الصحيح بالنسبة للرياضة، فلا أحد يمكن أن يخطئ فهم معنى التدريب على السباق قبل حدوثه، مع تخطط لمساره. وبالنسبة لفهمي، فإن الرياضة تقدم لي أكثر الصور دقة وأكثر الاستعارات ملاءمة للأداء المسرحي. فمن ناحية: ليست هناك حرية في السباق، أو في مباراة لكرة القدم، بل هناك قواعد، واللعبة يتم حسابها بأكثر المقاييس دقة وصرامة، تماما كما في المسرح، حين يحفظ كلٌ دوره، ويحترمه حتى آخر كلمة فيه. لكن هذا السيناريو المحكم لا يحول بينه وبين الارتجال حين تحدث الواقعة. وحين يبدأ السباق، يستدعى العدّاء كل الوسائل التي بإمكانه، وكذلك حين يبدأ العرض، يقف الممثل وسط بناء المشهد، مستغرقا فيه تماما، يرتجل داخل الخطوط الهادية له، ومثله مثل العداء، عليه أن يدخل إلى ما هو غير متوقع، ولم يتنبأ به أحد. على هذا النحو يبقى كل شيء مفتوحا، أما بالنسبة للمتفرج، فإن الحدث يحدث في اللحظة الملائمة تماما، لا قبلها ولا بعدها. وأنت إذا نظرت من السماء وجدت كل مباريات كرة القدم متشابهة، في حين انه ليست هناك مباراة واحدة يمكن تكرارها، بكل تفاصيلها.

وهكذا، فالإعداد الدقيق لا يتحكم في هذا التكشف غير المتوقع للنسيج الحي، الذي هو الانسجام والتناغم في ذاته. ودون الإعداد يصبح الحدث ضعيفا ومهوشا وخلوا المعنى. وعلى أي حال، فإن الإعداد لا يعنى إقامة شكل، لأن الشكل المنضبط يأتي في أكثر اللحظات حرارة وسخونة، حين يحدث الفعل. إذا نحن سلّمنا بذلك، رأينا أن كل أفكارنا يجب أن تتوجه

للخارج، منطلقة من هذه اللحظة الواحدة، لأنها لحظة الإبداع الوحيدة. وإذا انطلقنا بعدها على نحو منطقي، فسنجد كل مناهجنا ونتائجنا وقد انقلبت رأسا على عقب.

أشكال من سوء الفهم:

لم أبدأ عملي في المسرح مدفوعا بعشق خاص له، فقد كان يبدو لي سلفا كئيبا ومحتضرا لفن السينما، وذات يوم مضيت للقاء رجل كان منتجا كبيرا في تلك الأيام، وكنت قد أخرجت فيلما من أفلام الهواة في أكسفورد بعنوان «رحلة عاطفية»، وقلت لذلك الرجل: «أريد أن أخرج أفلاما ...»، ولم يكن معقولا آنذاك أن يتولى شاب في العشرين إخراج فيلم، لكن هذا المطلب بدا لي معقولا بما يكفى، وربما بدا سخيفا تماما بالنسبة للمنتج الذي أجابني: «تستطيع أن تأتى هنا وتعمل إن شئت، سأعطيك وظيفة مساعد، إذا قبلتها فستتعلم الحرفة، وبعد سبع سنوات، أعدك بأن أعطيك فيلمك الخاص لتخرجه..»، وكان هذا يعنى أنني سأصبح مخرجا في السابعة والعشرين، وأظن الرجل تحدث إلىّ بجدية وأريحية، لكن الانتظار هذه الفترة الطويلة بدا لي أمرا غير معقول.

ولأن أحدا لم يقبل أن يعهد إلى بفيلم أخرجه، فقد تحولت - لشعور مرعب بالتنازل - إلى قبول إخراج مسرحية في مسرح بالغ الصغر هو الذي توفر لي، وفي الأسابيع السابقة على التدريب الأول، أعددت النص بعناية كأنني سأقوم بتصويره للسينما، كانت المسرحية تبدأ بين اثنين من الجنود، فقررت أن ينشغل أحدهما بحذائه، وفي منتصف السطر الخامس من الحوار ينقطع رباط الحذاء.

وفي الصباح الأول، لم اكن على يقين من كيفية إجراء التدريب وسط المحترفين، لكن الممثلات أشاروا بوضوح إلى أننا يجب أن نجلس، ونبدأ القراءة. وعلى الفور طلبت من الممثل الذي يلعب دور الجندي الأول أن يخلع حذاءه، وأن يلبسه وهو يقرأ. اندهش الممثل قليلا ولكنه طاوعني، فانحنى للأمام، وبقيت نسخة من النص تتوازن بصعوبة فوق ركبته. وفى منتصف السطر الخامس، طلبت إليه أن يخلع رباط الحذاء. فأومأ برأسه وهو مستمر في القراءة: «لا ..»، فأوقفته: «افعل ما قلت لك..» بدا مندهشا:

«ماذا تقول؟.. الآن؟..»، اندهشت أنا لدهشته: «نعم.. الآن..».

«لكن هذه قراءة أولى..». وطفت على السطح كل مخاوفي الكامنة من ألا تُطاع أوامري، وشممت رائحة التخريب، ومعارضة السلطة، فأصررت على مطلبي، وأذعن الممثل غاضبا. وفى استراحة الغداء جاءت السيدة التي تدير المسرح، وانتحت بي جانبا برقة ولطف: «إن هذه ليست طريقة التعامل مع الممثلين..».

وكان هذا كشفا، فقد كنت أتصور أن الممثلات - كما في الفيلم - عليهم أن ينفذوا فورا ما يطلبه المخرج، وبعد أن هدأ رد الفعل الغاضب لكبريائي الجريح، بدأت أدرك أن المسرح أمر مختلف كل الاختلاف.

وإنني أذكر رحلة قمت بها إلى دبلن حول ذلك الوقت، فقد سمعت بفيلسوف أيرلندي كان موضة سائدة الأوساط الجامعية آنذاك. لم أقرأ الكتاب الذي كتبه الرجل، ولم أقابله، لكنني أذكر عبارة منقولة عنه، قالها أحدهم في حانة لكنها صدمتني على الفور. كانت عن نظرية «وجهة النظر المتحولة»، وهى لم تكن تعنى وجهة نظر متأرجحة أو متذبذبة. لكنها كانت تعنى أن الكشف من خلال أنماط محددة من أشعة أكس، يؤدى تغيير المنظور إلى خلق وهم بالكثافة - ولا زلت أذكر - حتى اليوم - الانطباع الذي خلفته هذه النظرية عندي.

في البدء، لم يكن المسرح عندي هذا أو ذاك، كان تجربة وجدتها ممتعة ومؤثرة ومثيرة، من وجهة نظر حسية خالصة. كان الأمر أشبه بمن يبدأ العزف على آلة موسيقية، لأنه مفتون بعالم الأصوات، أو بمن يشرع في الرسم لأنه يحب رائحة الفرشاة والأصباغ. بالنسبة للسينما كان الأمر كذلك، فقد كنت أحب بكرات الشرائط والكاميرات وأنواع العدسات المختلفة، وكنت أستمتع بها من حيث هي موضوعات، وإنني أعتقد أن كثيرين ممن تجتذبهم السينما إنما تجتذبهم لذات السبب. أما في المسرح فقد أردت خلق عالم من الأصوات والصور، وكنت شغوفا بالعلاقات مع الممثلين، وهى علاقات مباشرة ذات طابع جنسي غالب، وبالفرح الذي يتأتى عن الطاقة المبذولة في التدريب، وبهذا النشاط ذاته، و لم أحاول أبدأ أن أقف لأحاكم هذا الميل أو أقيده. كنت مقتنعا - ببساطة - أنني يجب أن أندفع لقلب التيار. لم تكن الأفكار هي التي يمكن أن تؤدى للكشوف، ولكنها الحركة.

لهذا وجدت دائما أنه من المستحيل أن تتأثر تأثرا عميقا بالدعاوى النظرية وحدها.

في تلك السنين الأولى عملت كثيرا، لكنني ارتحلت كثيرا كذلك، بنفس القدر، ربما اكثر. خلال السنوات الخمس أو العشر الأولى كنت أعتبر نشاطي المسرحي أقل الجوانب أهمية في حياتي. وإذا كان لي مبدأ في ذلك الحين فلم يكن يعدو تطوير فهم خاص يعتمد على فكرة التناوب أو التعاقب، وإبدال مجال من مجالات النشاط بآخر. فبعد أن أعمل لفترة في وسط «ثقافي»، في أوبرا مثلا أو في الكلاسيكيات (شكسبير وما إلى ذلك) أتحول إلى مسرحيات الفارس في البوليفار، أو الكوميديا الهابطة أو العروض الموسيقية أو التليفزيون أو السينما، أو أقوم برحلة. وفى كل مرة كنت أعود ثانية لواحد من هذه المحاولات، واكتشفت أنني - دون أن أشعر- قد تعلمت شيئا جديدا. وحتى ذلك الحين لم يكن مصادفة أن المسرح والسينما كليهما ظلا يثيران اهتمامي، ولذات الأسباب، لكنني لم أكن آنذاك مهتما اهتماما خاصا بالممثلين، كان اهتمامي اكبر موجها نحو خلق صور، خلق العالم. وكانت خشبة المسرح - بالفعل - عالما مستقلا عن العالم الذي يحيط بها، وهو أحد الأوهام التي يشارك فيها الجمهور.

لهذا.. كان طبيعيا أن ينصرف معظم عملي نحو الجوانب البصرية أو المرئية في المسرح وكنت أهوى اللعب بالنماذج والموديلات وتصميم المشاهد، وكنت مفتونا بالإضاءة والصوت والألوان والثياب. وحين أخرجت مسرحية شكسبير «دقة بدقة» في 1956، كنت أحسب أن وظيفة المخرج هي خلق صورة تتيح للمتفرجين أن يدخلوا لقلب المسرحية،. وهكذا أعدت بناء عوالم « بوش» و «بروجل»، كما أنني سرت على خطى «واتو» في إخراجه «خاب سعى العشاق» في 1950، وبدا لي أنني يجب أن أحاول خلق مشهد قوى من الصور المتدفقة، ليكون جسرا بين المسرحية والجمهور.

وحين درست نص «خاب سعى العشاق» صدمني شيء بدا لي بديهيا، وبدا لي أن أحدا لم يسمع به حتى ذلك الحين: في نهاية المشهد الأخير من المسرحية، يدخل شخص جديد وغير منتظر يدعى «ميركيد»، وبدخوله يتغير المزاج العام للمسرحية تغيرا كليا: لقد جاء إلى عالم زائف ليعلن أخبارا حقيقية، ولقد جاء ومعه الموت. ولما كنت أحس بأن صورة العالم التي

قدمها «واتو» كانت وثيقة الصلة بهذا، فقد بدأت أدرك السبب الذي جعل من عمل واتو «عصر الذهب» شيئا مؤثرا على نحو خاص: فرغم أنه يقدم صورة للربيع، إلا أنه ربيع الخريف، وفى كل صورة من صوره قدر لا يصدق من السوداوية والكآبة. وإذا أمعن المرء النظر فسيرى حضورا للموت في مكان ما، بل إن المرء قد يرى دائما عند «واتو» (على خلاف مع تقليد العصر الذي كان يرى كل شيء حلوا ولطيفا) شخصية معتمة في مكان ما، تدير ظهرها إليك، يقول البعض إنها «واتو» نفسه، ولكن لا شك وأن هذه اللمسة المعتمة تضيف بعدا خاصا للعمل كله.

لهذا جعلت «ميركيد» يدخل مرتفعا من وراء الخشبة - كان المساء، والأضواء تغرب وفجأة يظهر رجل يلبس السواد، يأتي الرجل في سواده عبر خشبة صغيرة لطيفة وكل من حوله يلبس ثيابا من تصميم «واتو» و «لانسرت» ذات ألوان شاحبة، والأضواء الذهبية تنطفئ، كان شيئا مثيرا ومزعجا، وعلى الفور أحس المشاهدون جميعا بأن العالم قد تحول.

وأظن أن كل شيء قد بدأ يتحول بالنسبة لي حول الوقت الذي انشغلت فيه بإخراج «الملك لير»، فقبل أن تبدأ التدريبات الأولى مباشرة، قمت بتحطيم المشهد المسرحي الذي سبق أن صممته، كان مشهدا مثيرا للانتباه ومعقدا، من الحدود الصدئ به جسور صاعدة هابطة، وكنت مولعا به، وذات ليلة بدا لي أن هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق، وهكذا انتزعت معظم ما في هذا النموذج، والقليل الذي بقى منه كان أفضل. وكانت تلك لحظة بالغة الأهمية عندي، خاصة أنه كان يطلب منى العمل على مسارح مدرجة مفتوحة، و لم أكن قادرا على فهم إمكانية أن أعمل دون وجود البرواز المسرحي، والعالم المتخيل.

وفجأة، طقطق شيء ما، وبدأت أرى كيف أن المسرح حدث، ومن ثم فهو لا يقوم على صورة، أو سياق خاص، والحدث هو - على سبيل المثال - حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط. وكان العمل الذي قدمناه في الموسم التجريبي الأول على مسرح «لامدا» في 1965 والذي ربما كان أكثر التدريبات التي قدمناها أمام الجمهور أهمية ودلالة، إنما جاء نتيجة وجود شخص على الخشبة لا يفعل شيئا، على الإطلاق.

كانت تجربة جديدة وهامة في تلك الفترة: أن يجلس رجل على الخشبة،

مديرا ظهره للجمهور أربع أو خمس دقائق، لا يفعل أي شيء. وفي كل ليلة كنا نجرى تجارب منوعة حول تركيز الممثلين كي ترى ما إذا كان ممكنا تصعيد هذا الموقف، وما إذا كان ممكنا التوصل لطريقة تزيد من هذا العدم البادي وتقويه، وكنا نراقب بدقة تلك النقطة التي يبدأ عندها الجمهور في الإحساس بالضجر ثم الهمهمة بالشكوى. وقد أوضحت التجارب المسرحية التي قام بها «بوب ويلسون» في السبعينيات كيف أن حركة بالغة البطء، كأنها غير موجودة بالمرة، أو كيف أن الحاجة للحركة التي يتم كفها بطريقة خاصة، يمكن أن تكون مثيرة لاهتمام الجمهور على نحو لا يمكن مقاومته، دون أن يفهم المشاهد السبب.

من تلك اللحظة فصاعدا - لأن التجربة قد مضت إلى حدها الأقصى - راح اهتمامي يتزايد بكل ما يبدو عنصرا مباشرا في العرض. وحين تبدأ السير في هذا الطريق، فمن المؤكد أن أشياء كثيرة سوف تسقط بعيدا عنك، وإنني أذكر الآن أنني منذ عشر سنوات لم ألمس أي كشاف من كشافات الإضاءة، وقد كنت من قبل لا اكف عن صعود السلالم وهبوطها من أجل ضبط تلك الكشافات.. الخ. الآن أكتفي بأن أقول لفني الإضاءة: أريد إضاءة ساطعة جدًا، أريد أن يكون كل شيء مرئيا، أريد أن يكون كل شيء واقفا في مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن. ذات الفكرة هي التي أدت بنا كثيرا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح وكمشهد مسرحي أيضا. إنني لم أصل لهذه النتيجة لأنني من المتطهرين، ولا لأنني أريد أن أدين استخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة. الأمر ببساطة هو أنني وجدت الاهتمام الحقيقي في مكان آخر، في الحدث ذاته، وهو يحدث في كل حركة دون أن ينفصل عن استجابات الجمهور.

أحاول الرد على رسالة:

عزيزي مستر «هووي»:

جاءت رسالتك على غير توقع، فوضعتني - على الفور- في المأزق. أنت تسأل: كيف تصبح مخرجا.

إن المخرجين في المسرح هم الذين يعينون أنفسهم. وتعبير «مخرج متبطل» يحوى تناقضا في الحدود، مثله مثل «رسام متبطل»، ولكنه ليس مثل «ممثل

متبطل»، لأن هذا الأخير ضحية للظروف. أنت تصبح مخرجا بأن تدعو نفسك مخرجا، ثم تقنع الآخرين بأن هذا صحيح. من هنا تصبح مشكلة الحصول على عمل - بمعنى من المعاني - مشكلة تتولى حلها نفس المهارات والمنابع التي أنت بحاجة إليها لإجراء التدريبات، وأنا لا أعرف طريقة سوى إقناع الآخرين بأن يعملوا معك، وضرورة أن تكون منشغلا بعمل - حتى لو كان دون أجر- لتعرضه على الناس: في قبو، في حجرة داخلية بإحدى الحانات، في باحة مستشفى، في سجن. إن الطاقة التي تنتج عن العمل أكثر أهمية من أي شيء آخر. إذن، لا تدع شيئا يقف بينك وبين أن تنشط للعمل حتى في اكثر الشروط بدائية، لأن هذا أفضل من تزجية الوقت بانتظار شيء يأتي في شروط أفضل، وقد لا يأتي أبدا. وفى النهاية فإن العمل يجتذب العمل.

المخلص. .

عالم من النقوش البارزة:

نحن نتحدث عن «الإخراج»، لكنها كلمة ملتبسة، وتعنى الكثير. على سبيل المثال: رغم أن صناعة الفيلم هي نشاط جماعي، إلا أن سلطة المخرج فيها مطلقة، وبقية المشاركين لا يقفون معه على قدم المساواة، فهم أدوات لا اكثر، عن طريق استخدامها تتشكل رؤية المخرج، وأغلب الذين يسألون حول هذا الموضوع قد يقولون إن الأمر كذلك في المسرح أيضا، فالمخرج يتمثل العالم - بما فيه نص العمل - ليعيد خلقه خلقا جديدا.

ولسوء الحظ، فإن هذه الفكرة تتجاهل مصادر الثراء الحقيقية الكامنة في شكل المسرح. حسب الفكرة المقبولة، فإن المخرج موجود كي يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته: الأضواء والألوان والمشهد المسرحي والأزياء والمكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، وبضم هذه الأشكال التعبيرية معا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة، يكون الممثل فيها اسما هاما دون شك، لكنه يبقى بحاجة لبقية عناصر النحو كي يكتسب المعنى، وهذا مفهوم «المسرح الشامل» الذي يعنى المسرح في أقصى درجات تطوره.

لكن الحقيقة هي أن المسرح لديه هذه القدرة الكامنة - والتي لا يعرفها

سواه من أشكال التعبير الفني - على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال عديد من الرؤى المختلفة. إن المسرح قادر على أن يعرض عالما في أبعاده المتعددة في ذات الوقت. في حين لا تزال السينما - رغم محاولاتها التي لا تتوقف كي تصبح مجسمة - قاصرة على مستوى واحد. والمسرح يستعيد قوته وكثافته حين يركز جهوده نحو إبداع ذلك الشيء المدهش: عالم من النقوش البارزة أو الحفر البارز.

في المسرح تحدث ظاهرة مماثلة لتلك العملية في التصوير الفوتوغرافي التي تستخدم فيها حزم من أشعة الليزر، كي تجعل صور الموضوعات تبدو كأنها نقوش بارزة. فإذا نحن تلقينا انطباعا مقنعا بأن لحظة من لحظات الحياة قد تم افتتاحها بتمامها على المسرح، فما ذلك إلا لأن قوى مختلفة صادرة عن الجمهور والممثل معا قد تلاقت عند نقطة بعينها في ذات الوقت.

وحين تلتقي جماعة من الناس للمرة الأولى، يدهش المرء دهشة حقيقية للحواجز القائمة بينهم نتيجة اختلاف وجهات النظر، وإذا نحن رحبنا بهذا الاختلاف على نحو إيجابي، فإننا نتيح لوجهات النظر المتناقضة أن تزداد تحددا في مواجهة بعضها البعض.

والعنصر الأساسي في المسرحية هو الحوار، وهو يتضمن توترا، ويفترض وجود اثنين غير متفقين، وهذا يعنى الصراع، سافرا أو خفيا لا يهم، وحين تتصادم وجهتا نظر، فكاتب المسرح مرغم على أن يعطى كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق، وإذا فشل في أن يفعل هذا، ضعف عمله، فهو يجب أن يكون قادرا على استكشاف الرأيين المتناقضين بنفس الدرجة من التفهم. وإذا كان كاتب المسرح ينعم بنعمة الكرم الذي لا ينتهي، و لم يكن مسكونا بأفكاره الخاصة وحدها، فسيعطينا الانطباع بأنه متوحد توحدا تاما بالجميع.» تشيكوف على سبيل المثال.

فيما وراء ذلك، إذا كان ثمة عشرون شخصية، ينوى الكاتب أن يستثمر كلا منها بنفس الدرجة من قوة الإقناع، حينذاك نقترب من معجزة شكسبير. ولا شك عندي في أن جهاز «الكمبيوتر» سيجد صعوبة بالغة حين يحاول أن يبرج كل وجهات النظر التي تحتويها مسرحياته.

حين نواجه مثل هذا التدرج الوافر في القيم، وتلك الكثافة في المادة

نستطيع أن نتفهم - على نحو أفضل - المهمة التي تواجه المخرج، ونستطيع أن نتفهم كذلك أن من يقنع بأن يقدم وجهة نظر واحدة - بالغة ما بلغت قوتها - إنما يؤدى لإفقار العمل كله.

العكس تماما هو المطلوب، فعلى المخرج أن يشجع ظهور كل التيارات المتعارضة الكامنة وراء النص، ومن اليسير تماما إغراء الممثلين بأن يقدموا خيالاتهم الخاصة، ونظرياتهم الخاصة والأفكار التي تستبد بهم، وعلى المخرج أن يعرف ما الذي يشجع عليه وما الذي يقف بوجهه، وعليه أن يساعد الممثل على أن يكون ذاته، وعلى أن يمضى وراءها، من أجل أن يقوم نوع من التفاهم يتجاوز الفكرة المحدودة عن الواقع لدى كل منهم.

وثمة قاعدة ذهبية: على الممثل ألا ينسى أبدا أن المسرحية أعظم منه، وإذا ظن أن بوسعه أن يبقيا في قبضته، فستكون النتيجة اختزالها لتصبح على قده. أما أن يحترم سر المسرحية - ومن ثم يحترم الشخصية التي يقوم بدورها - ويثق بأن هذا السر يبقى بعيدا عن متناول قبضته، هنا سيدرك أن «مشاعره» إنما هي دليل خائن لأبعد الحدود، وسيرى أن وجود مخرج متعاطف لكنه منضبط، سيكون عونا له على التمييز بين الحدس الذي يقود إلى الحقيقة، والمشاعر التي تطلق نزوات النفس. وبالنسبة للممثلين فإن ما هو أكثر أهمية من نصيحة هاملت الشهيرة لهم، ذلك المشهد الذي يهاجم فيه بضراوة فكرة أن الإنسان يمكنه التعبير عن أسراره «مجرد وضع الأصابع على ضوابط النغم» لو كان آلة من آلات النفخ.

إن ثمة علاقة غريبة جدا بين ما هو في كلمات النص من ناحية، وبين ما يكمن وراءها من الناحية الأخرى. وأي شخص متخلف العقل يستطيع تلاوة الكلمات المكتوبة - لكن الكشف عما يحدث بين الكلمة والكلمة التالية لها هو أمر يبلغ من الخفاء مبلغ أنك لا تستطيع أن تقطع - على وجه اليقين - بما هو صادر عن الممثل وما هو صادر عن المؤلف. وفى القرن التاسع عشر، صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة. وثمة أوصاف تملأ صفحات كاملة لتلك السلاسل من الانفعالات الثرية المتصارعة التي استطاعت سارة برنار أن تنقلها لجمهورها في تلك اللحظة التي انقضت بين دخول حجرة، مرضها وهتافها الصارخ بأنه: «أرمان».

ويبدو أن السمة التي ميزت التمثيل في القرن التاسع عشر هي ملء

الدور بتلك التعبيرات بملامح الوجه المشحونة، وبالحركات والإيماءات ذات التفاصيل الإنسانية وكلما زاد ضعف النص ووهنه زادت الفرصة المتاحة للفنان ليكسوه باللحم والدم.

أذكر أنني كنت أعمل مع «بول سكوفيلد» في إعداد قام به «دينيس كانان» لرواية جراهام جرين «القوة والمجد». وفى بداية التدريبات كان ثمة مشهد قصير، لكنه بالغ الأهمية، مكتوب على نحو سيئ - ولم نكن - بول وأنا - راضين عنه، فقد كان مكتوبا على نحو تخطيطي كأنه المسودة الأولى للكتابة، واقتضى الأمر عدة أسابيع حتى رضى الكاتب بأن يعيد كتابة المشهد.

وأخيرا حين قدم إلى سكوفيلد نص معدل إلى حد كبير، طرحه جانبا، فدهشت لأن سكوفيلد لم يكن يوما متقلبا صاحب نزوات ثم استطعت أن أتفهم منطقه، فخلال الفترة التي أجرينا فيها التدريبات على النسخة الأولى للمشهد، اكتشف عديدا من الدوافع الخفية أتاحت له أن يستكمل نقص النص بحياة داخلية ثرية. والآن أصل على هذا التكوين أن ينضفر أو ينجدل مع كلمات وإيقاعات جديدة، لم يستطع اقتطاعها وغرسها في نمط جديد، والحقيقة أن النسخة الجديدة من المشهد قالت أكثر لكنها عبّرت أقل. وهكذا ظل سكوفيلد على المشهد القديم، وأمام الجمهور كان الأداء رائعا فيه. وغالبا حين يصل الممثل أو المخرج إلى طريقة أخاذة في أداء مشهد ما، فإنك لا تستطيع أن تحدد ما إذا كان المقوم الرئيسي راجعا إلى إبداعه الخلاق، أو أنه كان هناك دائما بانتظار أن يكتشفه أحد.

إن إعداد المشهد المسرحي، والثياب والإضاءة وما إلى ذلك يجد مكانه الطبيعي بمجرد ما أن يخرج إلى الوجود شيء حقيقي خلال التدريبات. حينذاك فقط تستطيع أن تتحدث عن الموسيقى واللون والشكل التي نحن بحاجة إليها كي نزيد من هذا الشيء وكي نجمّله، أما إذا تم إعداد هذه العناصر بسرعة، بمعنى أن مؤلف الموسيقى ومصمم المناظر قد بلورا أفكارهما قبل التدريب الأول، فإن هذه الأشكال ستفرض نفسها فرضا ثقيلا على الممثلين، ويمكن ببساطة أن تخنق حدسهم الداخلي الهش، وهم يبحثون عن أنماط أعمق للأداء.

وبعد عدة أسابيع من التدريبات، لا يعود المخرج هو الشخص الذي كان.

لقد ازداد غنى ورحابة نتيجة عمله مع الآخرين. والحقيقة أنه مهما كان الفهم الذي توصل إليه قبل بدء التدريبات، فلا شك في أنه الآن أصبح يرى النص بطريقة جديدة. من هنا فإن اتخاذ الخطوة الأساسية لتثبيت شكل المسرحية يجب أن يتأخر قدر الإمكان، ولكن ليس إلى ليلة العرض الأولى. وكل مخرج لابد قد عرف هذه الخبرة: أثناء البروفة الأخيرة يبدو العرض متماسكا، ولكن في حضرة الجمهور يتفجر هذا التماسك - أو على العكس فإن عملا جيدا قد يجد سبيله للتماسك في عرض عام، ولكنه بعد أن يجتاز اختبار النار في العرض أمام الجمهور، يظل الخطر يتهدده، ذلك لأن عليه - في كل ليلة - أن يجد شكله من جديد.

وهي عملية دائرية: في البداية، لدينا حقيقة دون شكل، وفى النهاية، حين تكتمل الدائرة قد تعود هذه الحقيقة ذاتها للظهور- وقد تمت السيطرة عليها، وتحديد مساربها، وتمثلها - داخل دائرة المشاركين المشتركين الذين ينقسمون - باختصار- إلى ممثلين ومتفرجين. إنما في هذه اللحظة فقط تصبح الحقيقة شيئا ملموسا نابضا بالحياة، وينبثق المعنى الحقيقي للمسرحية.

2 ناس على الطريق - رجعة للماضي..

أعتقد أننا موجودون نتلقى التأثيرات، فنحن دائما نتأثر، ثم - بدورنا - نؤثر في الآخرين. ولهذا فإنني أعتقد أنه لاشيء أسوأ من أن يصبح الإنسان «ماركة مسجلة»، يتميز بتوقيع خاص، ويعرف بين الناس بخصائص معينة ومحددة. يحدث للرسام أن يصبح معروفا بأسلوبه الخاص، ثم يصبح هذا سجنه، فهو لا يستطيع أن يتذوق أعمال فنان آخر دون أن يفقد اعتباره، هذا أمر يبدو بلا معنى في مجال المسرح. نحن نعمل في مجال يجب أن يبقى مفتوحا للتبادل الحر.

جوردون كريج

لقاء في سنة 1956

سوف تسمعه يغنى: «ك.. ك.. - كاتي.. في.. في.. حظيرة البقر..»، ثم يصمت، ويفكر لحظة، قبل أن يقول كلمته الأثيرة: «كل هذا كلام فارغ...» بهذه الكلمة كان يعبّر عن دهشته الدائمة لكل مظاهر الاختلال في العالم، واستمتاعه بها في ذات الوقت.

هو شخص عابث في الرابعة والثمانين، له بشرة طفل، وشعر أبيض منسدل، تميل رأسه ميلا خفيفا إلى ناحية، شأن الأصمّ، وحول رقبته لفاح جميل، كان يعيش في غرفة نوم ضيقة بأحد البنسيونات العائلية الصغيرة في جنوب فرنسا، في هذه الغرفة كانت الحركة مستحيلة تقريبا، فثمة مائدة تلتصق بالسرير، ثبت إلى جرارها رف يحمل حزما مطاطية من جميع الأحجام، يقتنيها كما تقتنى الحيوانات النادرة، تحته صف من أدوات الحفر على الخشب والمعدن، وعلى المائدة عدسة مكبرة، وبعض أعمال من مسرح الفارس الفيكتوري من نوع «اثنان في الصباح» و «دادي المعبود»، وملعقة، وكيس من حبوب الخردل المقوية، وعلى الأرض أكداس من الكتب والمجلات، وفى الدولاب صفوف مرتبة من رزم الخطابات، على كل رزمة عنوان: «إلى ديوس..»، «إلى ستانسلافسكي» «إلى ايزادورادنكان»، وعلى الجدران، بادئة من رأس السرير، من المرآة، من كل مسمار ولولب، لفافات من قصاصات الصحف، تحمل تعليقات لاذعة مكتوبة بقلم أحمر جلى واضح: «كلام فارغ!.»، «هراء!.»، وفى أحيان نادرة: «آه.. أخيرا!»․

كان جوردون كريج رجلين في رجل: أحدهما الممثل، وأنت تستطيع أن ترى هذا في قبعاته ذوات الحواف العريضة، وفى «البرنس» العربي الذي كان يطرحه حول جسده كالعباءة. ثم هو عريق الأصل في المسرح: «أمه أيلين تيري» وابن عمه «جون جيلجوود»، وقد لعب - وهو شاب صغير - دورا مع «هنري أيرفنج»، وهى تجربة لم ينسها أبدا، كانت عيناه تتألقان، ويثب واقفا على قدميه، مستثارا، يصف - في أداء صامت مفعم بالحياة - كيف كان أيرفنج يعقد رباط حذائه في مسرحية «الأجراس»، وكيف كان يطوح بساقيه في الهواء وهو يرقب عدوه المسودق إلى المقصلة في مسرحية «بريد ليون..» وعلى تناقض تام. يقف جوردون كريج الثاني: الرجل الذي كتب: إن الممثلين يجب إزاحتهم، وإبدالهم بالدمى، والذي قال بأنه لم تعد هناك ضرورة لتصميم المناظر، تكفى الستائر القابلة للطي، كان كربج يحب مسرح أيرفينج - بغاباته المرسومة وصفائحه التي تحدث صوت الرعد، وميلودراماته الساذجة - لكنه كان يحلم بمسرح آخر، مسرح تتناغم فيه كل العناصر، ويصبح الفن فيه ديناً وعقيدة. وقد تلاشت فكرة الفن للفن من هذا العالم، واليوم تجد الفنان الجيد غالبا ما يكون شخصا ناجحا وثريا،

وقد يكون من الصعب عليه أن يتذكر أنه حتى عهد قريب، كان الفنانون يعتبرون مخلوقات من نوع خاص، وفنهم بعيد كل البعد عن الحياة.

وقبل حوالي نصف القرن، توقف كريم عن التمثيل كي يصمم ويخرج عددا ضئيلا من العروض، كان هدفها البسيط خلق الجمال على المسرح. هذه العروض لم يشهدها سوى حفنة من الناس، لكن ما أبرزها، وأكد أهميتها تلك النظريات والرسوم التي كان ينشرها في ذات الوقت، فانتشر تأثيرها عبر العالم وامتد إلى كل مسرح له أقل دعوى بأنه يقدم أعمالا جادة.. واليوم أصبح اسمه نسيا منسيا في أماكن كثيرة، لكن العاملين بالإنتاج والتصميم لا يزالون متمسكين بأفكاره. في «مسرح الفن» بموسكو - حيث صمم «هاملت» - لا يزالون يذكرونه، وعمال المسرح القدامى يتحدثون عنه بما يشبه التقديس والرهبة، ونماذجه محفوظة بعناية في متحف المسرح.

وقبل الحرب العالمية الأولى كان كريم قد انتهى من تصميم آخر عروضه، فانسحب إلى إيطاليا حيث أصدر مجلة اسماها «القناع» (The Masque) وراح يطلق النار على كل ما يعتبره غليظا وزائفاً، وبنى لنفسه نموذجا، ثم راح يجرب نظاما جديدا لتصميم المناظر يعتمد على الستائر والأضواء. كان مفتونا - افتتانا كاملا - بنقاء الستائر، وبالجمال الشكلي الذي توفره المعادلات التي تصدر عنها، ورغم العروض الكثيرة التي قدمت إليه لم يرجع أبدا للعمل في مسرح حي.

وتردد قول خبيث بأنه لم يشأ أن يشهد أفكاره غير العملية تتعرض للامتحان. لكن هذا غير صحيح، إن كريج لم يعد إلى المسرح لأنه رفض أن يعقد مصالحة مع الممارسة. لم يكن ينشد أقل من الكمال، ولمّا لم يجد سبيلا لتحقيقه في المسرح التجاري، راح يبحث عنه في نفسه.

وهو الآن في حجرته الصغيرة تلك، شأنه في حجرات مماثلة طول السنين، في فلورنسا وفي رابالو، وفى باريس، تمضى حياته منطوية في ذاتها، كان يدرس، ويكتب ويرسم، ويلتهم قوائم باعة الكتب، ويجمع مسرحيات فارس غامضة من العصر الفيكتوري، ويضمها في أغلفة ذات جمال غريب يصممها بنفسه، ويكتب مسرحية عنوانها «دراما للمغفلين» في 365 مشهدا للعرائس، قام بتصميم المناظر والثياب لها، إلى جانب رسوم خلابة بألوان بدائية متوهجة، ورسوم عملية نظيفة توضح كيفية بناء المنظر المسرحي،

وكيفية إدخال خيوط العرائس وإخراجها عبر الأبواب، وكان يعيد النظر والمراجعة دائما، يمد يده فيلتقط مشهدا من أحد الصناديق على الأرض ليغيّر كلمة هنا وفاصلة هناك، حتى تصبح أقرب ما يكون للاكتمال. قد لا تقرأ أبدا، وقد لا توضع على المسرح أبدا، لكنها مكتملة.

وقد ظل كريج زمنا طويلا موضع تجاهل في بلده نفسها، لكنه لم يمتلئ أبدا بالمرارة، صحيح أنه كان يبدو حزينا بعض الأيام، ومرهقا وعجوزا، وكان فقيرا بالغ الفقر على الدوام. ثم يبتلع ملء ملعقة من حبوب خردله المقوى، وفجأة تدب فيه حيويته الهائلة: قد يكون زائرا جديدا، وقد يكون اللون الذي اتخذه الضوء، وقد تكون ذكرى معركة، وقد يكون مذاق النبيذ، فإذا هو فوق قمة الدنيا من جديد: «هذا المسرح لغو وهراء.. لكنه أفضل من الكنيسة على أي حال..» في اللحظة التالية تجده يحلم بإخراج جديد «للعاصفة» أو. «ماكبث»، ويبدأ بتسجيل بعض الملاحظات وربما رسم أو اثنين.

يقال أن الذهب المخبوء في البنوك هو أساس رخاء الأمة، ويقال أن القس المنصرف إلى الشعلة الخبوءة هو ما يُبقى الدين حيا، وفى المسرح حكماء قليلون، دافعوا عن مثلهم بحرارة، لهذا يجب أن يلقى جوردون كريج منا كل تكريم وإعزاز.

«ارتباط» جوليان بيك:

إن عرض جوليان بيك وجوديث مالينا لنص جاك جيلير «الارتباط» في نيويورك عرض خلاب لأنه يمثل أحد الطرق الواضحة المفتوحة أمام مسرحنا. وإنني أعتقد أننا نوافق جميعا على أن كل أشكال المسرح تواجه أزمة عميقة. فمن المتهم؟ أهو لا مبالاة الجمهور أم أنه بسبب الأشكال الخاطئة لدور العرض المسرحي، أم هو التأثير التجاري لمتعهدي العروض، أم هو افتقار المؤلفين للجسارة، أم أن العالم قد خلا فجأة من الموهبة والشعر، أم أن عصر المديرين والفنيين هو في جوهره عصر غير مسرحي؟، وهل يكمن الحل في الغناء والرقص، أم أننا يمكن أن نلقاه في شكل جديد من أشكال «الطبيعة»؟ كل ما نعرفه هو أن الأشكال التي كانت محترمة عبر الأزمان قد ذوت ثم ماتت، ونحن ننتظر.

ونحن نعرف أن الموجة الفنية الأولى بعد الحرب كانت محاولة مبتذلة لإعادة تأكيد القيم الثقافية لواقع ما قبل 1940، أعقبتها موجة من «طرح كل شيء للتساؤل» كما يقول الفرنسيون. وكانت الثورة في المسرح الإنجليزي - مثل الحركة المشابهة في السينما الفرنسية - تقوم على خليط من القصة والتصميم والتكنيك والإيقاع والستائر المناسبة والحركات المؤثرة والمشاهد الكبيرة وتعقد الأحداث وصولا للذرا. كل هذا أصبح - في وقت واحد - محط التساؤل، شأنه شأن الأسرة المالكة والبطولات والسياسة والأخلاق جميعا. وإن شئنا الحدث التكنيكي قلنا إن هذا التغير العنيف كان أبعد ما يكون عن «الكذب».

الكذب؟ وما الكذب؟ طيب. لنقل أن كل تلك التفاهات الخالية من المعنى رغم أنها تبدو ذات رنين عال، والتي تعلمناها في المدارس، إنما هي أكاذيب، على نحو أو آخر، ولكن أيضا فإن كل ما قاله لنا الممثلون الكبار حين دخلنا إلى المسرح، كان كذبا من نوع آخر. فلماذا - في نهاية الأمر - يجب أن يهبط الستار في لحظة «قوية»؟ ولماذا يجب أن يبرز ويؤكد السطر الجيد من النص؟ ولماذا يجب السعي إلى إيجاد ضحكة؟ ولماذا يجب أن نتكلم «جهرا»؟ في مواجهة المعايير اليومية والعادية للحس العام وللحقيقة، تبدو كل أشكال البلاغة «أكاذيب»، وما اعتبر يوما أنه اللغة يبدو الآن مفتقدا للحياة عاجزا عن التعبير عما يدور بالفعل داخل الإنسان، وما اعتبر يوما حبكة يبدو الآن لا حبكة فيه على الإطلاق، وما اعتبر يوما أنه «الشخصية» يبدو الآن مجرد مجموعة نمطية من الأقنعة.

تستطيع أن تتوجه بالشكر للسينما وللتليفزيون لتصعيد هذه العملية. فقد انحطت السينما لأنها فعلت ما فعلته إمبراطوريات عظمى كثيرة من قبل: جمدت في مكانها، وظلت تعيد طقوسها - حرفيا - المرة بعد المرة، لكن الزمن كان قد انقضى، وخلت هذه الطقوس من أي معنى. ووصل التليفزيون في ذات اللحظة التي كانت السينما تعيد تقديم كليشيهاتها الدرامية للمرة الأولى بعد المليون التاسع. فبدأ يعرض أفلام السينما القديمة، ومسرحيات رثة تشابه الأفلام، وهكذا أتاح للمشاهدين أن يحكموا عليها ويقيموها بطريقة مختلفة تماما، في دار السينما يؤدى الإظلام والشاشة المتسعة والموسيقى المرتفعة والبسط الناعمة إلى زيادة لا شك فيها في القدرة على

استهواء المتفرج، أما أمام التليفزيون تتعرى الكليشيهات، والمتفرج كائن مستقل، يتمشى في حجرته الخاصة، ولم يدفع شيئا (مما يجعل من السهل عليه أن يوقف ما يرى)، وهو يستطيع أن يعبّر عن سخطه بأعلى صوته دون أن يطلب منه أحد أن يسكت. زد على هذا أنه مطالب بأن يصدر حكما، وأن يصدره بسرعة. فما أن يدير مفتاح التشغيل حتى يتحتم عليه أن يحكم بأن الوجه الذي يطالعه: (أ) هل هو ممثل أم شخص «حقيقي»؟ (ب) هل هو لطيف محبب أم ليس كذلك، أحسن هو أم رديء، ما الطبقة التي ينتمي إليها وإطاره العام.. الخ (جـ) حين يكون المشهد الذي يطالعه روائيا، فعليه أن يستدعى خبرته بالكليشيهات الدرامية كي يحدس الجزء الذي فاته من الحكاية (فهو لا يستطيع أن يبقى ليرى البرنامج مرة أخرى، كما اعتاد أن يفعل في دور السينما)، ومن أقل إثارة أو إيماءة عليه أن يحدد من هو الوغد الشرير، ومن هي المرأة الزانية.. وهكذا، وتبقى الحقيقة الأساسية هنا هي أنه قد تعلم - من الضرورة - أن يراقب وأن يحكم بنفسه ولنفسه.

من هنا يدخل بريخت (إنني أعجب بكثير من أعمال بريخت، لكن هناك أعمالا أخرى اختلف معه حولها اختلافا تاما)، وأعتقد أن معظم ما كان يقوله بريخت حول طبيعة الوهم إنما يسرى على السينما، ولا يسري على المسرح إلا مع تحفظات عديدة. فقد زعم بريخت أن المتفرجين يستسلمون - في حالة من الغشية المفرطة الشبيهة بالحلم - أمام الوهم. وإنني أعتقد أن هذه الحالة من الاستسلام شبه المخدّر إنما تحدث بين المتفرج والشاشة في ذروة الفيلم.. وكلنا قد عرف تجربة أن يتأثر تأثرا شديدا بفيلم ما، ليحل بعد ذلك بالخجل والخديعة.

وإنني أعتقد أن السينما الجديدة تفجر- دون وعي - تلك الحالة الجديدة من الاستقلال عند المتفرج، التي جلبها التلفزيون معه، وذلك بأن تتوجه نحو المشاهد القادر على أن يحكم على الصورة، وأشير هنا إلى فيلم «هيروشيما .. حبيبي» كمثال ممتاز لهذا التوجه. لم تعد الكاميرا عينا بعد، وهى لا تقودنا في طريق التعرف على الحقيقة الجغرافية لهيروشيما، على نحو ما فعل ذلك المشهد الشهير في بداية «لمسة إنسانية» (La Bete Humaine) الذي امتصّنا من مقاعدنا ليلقى بنا إلى محطة سكة حديدية فرنسية. إن الكاميرا في «هيروشيما ..» تقدم لنا وثائق متتابعة، تضعنا وجها لوجه مع

الحقيقة التاريخية - ذات العمق الممتد - والإنسانية والعاطفية لهيروشيما، على نحو لا يجعلها تؤثر فينا إلا عن طريق إعمال أحكامنا الموضوعية فيها. إننا نراها؟ هي، وعيوننا مفتوحة على اتساعها.

وهذا - لدهشتي البالغة - ما يقودني مباشرة إلى عرض «الارتباط». حين تمضى إلى هذا العرض في نيويورك، فأنت واع كل الوعي - وأنت تدلف إلى المبنى - بكل صور الرفض والإنكار التي ستلقاها هذا المساء: لا برواز مسرحيا (يعنى لا وهم؟ فلنقل: نعم بقدر ما يتم تهيئة الخشبة من حيث هي حجرة قذرة، لكن الأمر لا يشبه مشهدا مسرحيا قدر ما إن الخشبة يمكن أن تكون امتدادا لحجرته بالذات)، ولا كتابة نص مسرحي تقليدي، فلا عرض أو تطور أو حكاية أو تجسيد شخصيات أو بناء، وفوق هذا كله: لا إيقاع للعمل. تلك الحيلة البارعة لفن المسرح - الإله الواحد الذي نعبده جميعا، سواء في العروض الموسيقية، أو الميلودرامات، أو الكلاسيكيات - تلك الخاصية الساحرة التي ندعوها الإيقاع أو توافق الخطو، قد تم التطويح بها من النافذة. مع هذه المجموعة من القيم السالبة، يبدو أن ليلتك ستكون مضجرة قدر ما تبدو الحياة مضجرة لذلك الشاب الصغير الراغب عن الحياة، الواهب نفسه للدين، وهو قاعد على ضفاف نهر الجانج. إن ثابرت ستحصل على مكافأتك: من الصفر إلى اللامتناهي.

كيف يتم هذا؟ لنقل إن العملية العقلية هي هذه على وجه التقريب: أنت في البداية لا تستطيع أن تصدق أن ردة الفعل تجاه «أكاذيب المسرح» يمكن أن تكون شاملة. وبعد كل شيء، فعند «بينتر» و «ويسكر» و «ديلاني» ثمة حيل جديدة تحل محل القديمة، حتى إن بدت في لحظتها أقرب إلى «الحقيقة..». في «جذور» مثلا نحن نعرف أن عملية النزف هذه لن تمضى بغير توقف، لأننا نستشعر وجودا دراميا له هدف. وفى « مذاق الشهد» نعرف أن الحوار سيتوقف عند النقطة التي تنبئ غريزة «شيلا ديلاني» صاحبتها بأنه قد اكتمل، أما في «الارتباط» فان الإيقاع هو إيقاع الحياة ذاته: يدخل رجل - لغير ما سبب - بجرامفون (آه.. هناك سبب، إنه يريد أن يوصله بتيار الضوء)، وهو يريد (واضح أنه لا يقول لنا هذا) أن يدير اسطوانة، ولأنها اسطوانة ذات ثلاثة وثلاثين لفة، فيجب أن تنتظر انتهاءها بعد ربع الساعة أو أكثر. في البداية فإن اتجاهنا - كجمهور - تعقده توقعاتنا،

فنحن لا نستطيع بالفعل أن نتذوق اللحظة (فنستمتع بسماع الاسطوانة لقيمتها في ذاتها كما نفعل في بيوتنا)، ذلك أن سنوات من التقاليد المسرحية قد حددت إيقاعا مختلفا: وضع الرجل اسطوانة، فأضيفت نقطة إلى الحكاية، وماذا بعد؟ (مما يثير الدهشة إننا لا نستطيع الاستمتاع بالاسطوانة؟ يحدث في البيت لأننا قد دفعنا ثمن مقاعدنا هنا)، لذلك نبقى جالسين بانتظار ما سيحدث - على نحو يبدو طبيعيا تماما - فيقطع استمرار الاسطوانة، ويتيح لنا أن نواصل مع... مع أي شيء؟ هذه هي المسألة.

ذلك أنه في «الارتباط» ليس ثمة شيء تمضى معه، ونحن حين نجلس هناك مرتبكين، متحيرين، مستثارين، ضجرين، فجأة: نضع أنفسنا موضع التساؤل: لماذا نرتبك ونستثار ونضجر؟ لأننا لم نعد نلقم بالملعقة لأنه لا أحد يقول لنا نحو أي شيء ننظر، لأن اتجاهاتنا الانفعالية وقدرتنا على الحكم لم تتهيأ لنا، لأننا مستقلون، راشدون، أحرار. ثم فجأة نتيقن مما هو. أمامنا بالفعل. و«الارتباط» تدور - قد يكون سبق لي القول - حول مدمني المخدرات، ونحن نرى حجرة مليئة بأولئك المدمنيين في انتظار المخدر، وهم يمضون وقتهم في لعب الجاز، وقد يتبادلون الحديث أحيانا، لكنهم يقضون أغلب وقتهم قاعدين. أما الممثلون الذين يصورون هذه الشخصيات فقد أغرقوا أنفسهم في حالة شاملة، تتجاوز المنهج، من الطبيعية المشبعة، حتى أصبحوا لا يمثلون، بل يكونون. من هنا يدرك المرء أن هذين المحكين: الاهتمام والضجر، لا يصلحان نقدا ملائما للمسرحية، إنما هو نقد لنا نحن.

هل نحن قادرون على أن ننظر إلى «أناس لا نعرفهم، لهم طريقة حياة مختلفة عن طريقتنا، باهتمام؟ إن خشبة المسرح تقدم لنا هذا الإطراء الرائع: أنها تعاملنا جميعا باعتبارنا فنانين، باعتبارنا شهودا مستقلين ومبدعين. والأمسية ممتعة قدر ما نختار نحن أن نجعلها كذلك، إن الأمر يبدو كما لو أنه قد تم اصطحابنا، بالفعل، إلى حجرة خاصة بعتاة مدمني المخدرات. يمكن أن نكون مثل رامبو: نغزل خيالاتنا الخاصة على أنوالهم، ويمكن أن نراقب - كما يراقب الرسام والمصور الفوتوغرافي - الجمال غير العادي الذي يتبدى في أجسامهم المسترخية على المقاعد، أو يمكن أن نربط بين مسلكهم وبين أفكارنا الطبية أو السيكولوجية أو السياسية. أما

إذا نحن اكتفينا بأن نهز أكتافنا في مواجهة تلك الحفنة من الكائنات الإنسانية الرثة، الغريبة، التعسة، فليس صعبا أن نكتشف أن الخطأ في جانبنا نحن. وبعد كل شيء فان مسرحية «الارتباط»، رغم أنها «معادية» من حيث تقاليد خشبة المسرح، إلا أنها إيجابية بامتياز، لأنها تفترض أن الإنسان لا يزال عميق الاهتمام بالإنسان.

وكما سبق أن قلت، إننا نستجيب ضد الأكاذيب «باسم الحقيقة»، لكن ما نفعله في النهاية هو أن نضع تقاليد أكثر حداثة محل تلك التي عفي عليها الزمن، وطالما ظلت أكثر حداثة ستبدو أقرب للحقيقة. الآن يمكن القول بأن «الارتباط» حقيقية على نحو مطلق. ويبقى أن هناك شيئا ما يحدث بالفعل في «الارتباط»: يأتي الرجل حامل المخدر، وفى الفصل الثاني يعطى كلاً جرعته، فتندفع إحدى الشخصيات إلى العنف. وهذا شكل من أشكال الحبكة. وبنفس القدر، فإن اختيار الموضوع ذاته اختيار غريب، مسرحي، رومانسي. وخلال عشرين سنة، ربما بدت مسرحية «الارتباط» مثقلة بالحبكة والتخطيط، حينذاك، ربما نكون قادرين على مراقبة شخص عادى في حالة عادية، بنفس القدر من الاهتمام. ربما..

ولنلاحظ - عابرين - أن هذا عرض بريختي، بمعنى واحد محدد: أننا ننظر، ونقيم الروابط بين ما نرى وبين معتقداتنا، ثم تصدر الحكم. لاحظ كذلك تلك النتيجة المثيرة: أن صورة الخشبة لون من الوهم، إنها حجرة يحاول فيها الممثلون انتحال شخصيات أناس حقيقيين، انه التطور النهائي للمسرح الطبيعي الخالص، رغم ذلك فإننا نبقى «مبعدين» طوال الأمسية. في الحقيقة كان ثمة عدد قليل من الشعارات البريخيتية، مرفوعة كي تساعدنا على أن نتبين اتجاهنا الانفعالي، وبعدها، قد نقع مرة أخرى في قبضة الوهم.

وقد أثبت لي عرض «الارتباط» أن تطور تقليد الطبيعية سيكون باتجاه مزيد من التركيز على الشخص أو على الناس، وقدرة متزايدة على الاحتفاظ باهتمامنا بمثل تلك الحيل المسرحية، قدر ما كانت تفعل الحكاية والحوار، وأعتقد أنه يثبت أن أمامنا مسرحا طبيعيا بامتياز، فيه يمكن أن يوجد السلوك الخالص لذاته، كما توجد الحركة الخالصة في الباليه، واللغة الخالصة في الخطابة... الخ.

والفيلم الذي انتهيت منه لتوي «موديراتو كانتابل» تجربة في هذا الصدد، فهو محاولة لرواية حكاية باستخدام الحد الأدنى من الوسائل الروائية، والاعتماد على استخدام قدرات الممثلين على «التشخيص» من حيث هو أداة فنية. بعبارة أخرى، لم توجه تعليمات للممثلين حول جوانب الشخصية التي يمكن أن تكون مفيدة للرواية، لكنهم أغرقوا أنفسهم في الشخصيات وتشبعوا بها، عن طريق إجراء التدريبات على مشاهد لن يحتويها الفيلم. أصبح الممثلون أناسا آخرين تقوم بينهم علاقات روائية، من تلك اللحظة راقبنا نحن - وسجلت الكاميرا - سلوكهم. والاهتمام - إذا كان ثمة اهتمام - في عين المتفرج. وكانت التجربة هي أن الحبكة الكلية والعرض والقص إنما توجد كلها في تفاصيل السلوك التي علينا أن نجدها ونقيمها لأنفسنا. كما نفعل في الحياة.

ها أنت ترى أن الموضوع واسع الأرجاء، وأنني أود أن أنصرف عن الحديث عن «الارتباط»، وأعتقد أن مستقبل المسرح يجب أن يكون في تجاوزه لسطح الحقيقة، وأعتقد أن عرض «الارتباط» يكشف عن أن الطبيعية يمكن أن تتعمق حتى أنها لتستطيع - عن طريق قوة الأداء (فأنا متأكد أن «الارتباط» ليست شيئا حين توضع على الورق) - أن تتجاوز مظاهرها البادية. من هنا فهي تقف جنبا لجنب كل مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة - روب جرييه ومارجريت دورا وناتالي ساروت - التي تنكر التحليل، وتكتفي بأن تضع الحقائق العينية: الموضوعات أو الحوارات أو العلاقات أو السلوك، أمام عينيك، دون تعليق أو تفسير.

لكن ثمة وسائل أخرى لتجاوز المظاهر البادية. وإنني مهتم في بحثي في المسرح بالسؤال: لماذا يتجاهل مسرح اليوم - في بحثه عن أشكال شعبية أو جماهيرية - حقيقة أن الشكل الأكثر شعبية من الرسم في العالم كله اليوم أصبح هو الشكل التجريدي؟ ولماذا استطاع رجل مثل بيكاسو أن يحشد في «جاليري تيت» كل ألوان البشر، الذين لا يفكرون في الاتجاه نحو «الأكاديمية الملكية»؟ لماذا تبدو تجريداته حقيقية، ولماذا يحصر الناس أنه يتعامل مع موضوعات عيانية، نابضة بالحياة؟ نحن نعرف أن المسرح متخلف عن بقية الفنون، لأن حاجته الدائمة إلى النجاح العاجل تقيده إلى أكثر جمهوره بطئا وتخلفا، ولكن: أليس ثمة شيء من الثورة التي تحققت في فن الرسم - قبل

خمسين عاما - يمكن أن يفيدنا في أزمتنا الراهنة؟

هل نعرف أين نقف من حيث العلاقة بما هو حقيقي وما هو غير حقيقي: وجه الحياة وتياراتها الخفية، المجرد والعياني، الحكاية والطقس؟ وما هي «حقائق» اليوم؟ هل هي عيانية - مثل الأجور أو ساعات العمل - أم مجردة - مثل العنف والوحدة؟ وهل نحن متأكدون - في حياة القرن العشرين التي نحياها - من أن التجريدات الكبرى: السرعة - التوتر- الفضاء - الهوس - الطاقة - القسوة، لا تؤثر مباشرة في الحياة التي نحياها اكثر من تلك التي نسميها «عيانية»؟ ألا يجب علينا أن نربط بين هذا كله وبين الممثل وطقس التمثيل من أجل أن نجد نمط المسرح الذي نريد؟

سام بيكيت السعيد:

أردت أن اكتب عن مسرحية «بيكيت» الأخيرة «الأيام السعيدة» لأنني شهدتها أخيرا، فامتلأت حمية وإثارة، قدر ما صدمني لا مبالاة نيويورك بها. في الوقت نفسه ذهبت لأشاهد فيلم «ألين رسنيه» «العام الماضي في مارينباد»، ثم قرأت ما كتبه روب جرييه دفاعا عن نص فيلمه، ووجدت أنني كلما ازداد تفكيري في بيكيت، وجدت نفسي أريد أن أتحدث عن «مارينباد».. وبدا لي أن الرابطة بين بيكيت ومارينباد هي أن الاثنين يحاولان التعبير العياني عما يبدو - للوهلة الأولى - تجريدات ثقافية. واهتمامي الأول هو أن نبلغ في المسرح إمكانية التعبير الطقسي عن القوى الدافعة الحقيقية في عصرنا، والتي لم يتكشف أي منها، فيما أعتقد - في حكايات أو تشخيص الناس والموقف في تلك المسرحيات التي تسمى واقعية.

معجزة مسرحية بيكيت هي موضوعيتها، وبيكيت - في أفضل أحواله - يبدو قادرا على أن يقدم صورة تنتمي لخشبة المسرح، وعلاقات تنتمي لها، وأداة تنتمي لها كذلك، كلها صادرة عن تجربته الكثيفة الحادة، في ومضة تدب فيها الحياة، فتوجد، وتقف هنالك مكتملة في ذاتها، لا تفصح، ولا تملى، رمزية دون رمزية، ذلك أن رموز بيكيت قوية لأننا لا نستطيع الإمساك بها تماما، فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون مثل المعالم المتشابهة على الطريق، أو مثل الكتاب المدرسي، أو مثل تخطيطات الخرائط والرسوم. أنها - ببساطة - إبداعات أدبية.

منذ سنوات مضت، أخرجت مسرحية سارتر «جلسة سرية»، واليوم لا أستطيع أن أتذكر سطرا من سطور حوارها، ولا شيئا من فلسفتها. لكن الصورة المركزية في المسرحية: الجحيم الذي يتمثل في شخوص ثلاثة أغلقت عليهم حجرة في فندق إلى الأبد، لا تزال حية في ذاكرتي. إنها ثمرة - لا لذكاء سارتر، شأن بقية مسرحياته، ولكن لشيء آخر: في ومضة مبدعة وجد المؤلف مشهدا ينتمي لخشبة المسرح، وقد دخل هذا المشهد - فيما أظن - الإطار المرجعي لجيلنا كله، وبالنسبة لكل من شهد المسرحية، فلعل كلمة «الجحيم» أن تستدعى لذاكرته هذه الحجرة المغلقة أكثر مما تستدعى النار والزبانية وأدواتهم.

قبل أن يولد «أوديب» و «هاملت» في عقلي صاحبيهما، لا بد أن كل الخصائص التي تعكسها هاتان الشخصيتان كانت موجودة - على نحو سديمي غير محدد - في تيارات الخبرة الإنسانية، ثم حدث فعل ميلاد قوى، فظهرت تلك الشخصيات تمنح الشكل والجوهر لتلك التجريدات وأصبح هاملت موجودا نستطيع أن نشير إليه. وفجأة أصبح جيمي بورتر «أول شاب غاضب» موجودا، لا نستطيع أن نلقى به خارجا. في لحظة بينهما وجد أقليم «البروفنس» في أعمال فان جوخ، لا مفر، تماما كما وجدت صحارى سلفادور دالي.

وهل نستطيع أن نضع تعريفا للعمل الفني سوى أنه ذلك الذي يأتي «بشيء» جديد إلى هذا العالم، شيء قد نحبه أو نمقته، لكنه يظل موجودا على نحو مزعج، ويصبح - للأفضل أو للأسوأ - جزءا من مجالنا المرجعي؟ إذا كان الأمر كذلك، فهذا ما يرجع بنا إلى بيكيت، إن هذا ما فعله تماما بهذين المتشردين تحت الشجرة، ووجد العالم كله شيئا غائما يتحول إلى شيء ملموس في هذه الصورة العابثة المرعبة، كذلك الأمر في هذين الأبوين القابعين في صناديق القمامة.

والآن يفعلها مرة أخرى: امرأة وحيدة في منتصف الخشبة. تقف - حتى صدرها (الوافر) - وراء تلة من الأرض، إلى جانبها حقيبة ضخمة، تستخرج منها كل الأشياء الصغيرة التي هي بحاجة إليها، حتى البندقية. والشمس ساطعة. وهى.. أين؟ في نوع من الأرض الحرام؟ بعد إلقاء القنبلة؟ لا ندرى. وفى مكان ما من منطقة خلفية ملتبسة يحتال زوجها ليمارس لونا

من ألوان الوجود. في أحيان قليلة ينبثق من هذا المكان، فنراه يدب على أربع، ونراه مرة واحدة في قبعة عالية، وسترة ذات ذيل، لكنه يقضى معظم الوقت متعبا يهمهم، أو يصدر صوصوات صغيرة حادة. ناقوس يقرع: أنه الصباح، ناقوس يقرع: أنه المساء، تبتسم السيدة، أن الزمن - فيما نتخيل - لا يمضى، وكل يوم هو يوم سعيد.

ومع الفصل الأخير، ترتفع هذه التلة حتى عنقها، فتغلل ذراعيها، وتبقى رأسها حرة، وتظل كما هي، ممتلئة ومرحة. هل بداخلها شيء حميم يقول لها: إن الأمور لن تتطور للأحسن؟ نعم. في ثوان قليلة تقبض عليها على نحو يثير الإعجاب، وسرعان ما تزول. زوجها يدب للمرة الأخيرة، ويشب متطلعا بلهفة: نحو وجهها؟ نحو البندقية التي لا تبعد سوى بوصات قليلة؟ لسنا ندرى.

ماذا يعنى هذا كله؟ إذا كان لي أن أحاول تقديم تفسير فيجب أن أبادر إلى القول بأنه لن يكون التفسير. فإعجابي بهذه المسرحية راجع لأنها ليست بحثا أو رسالة جامعية، ومن ثم فأي تفسير لن يعدو أن يكون نظرة جريئة إلى الكل. ومن المؤكد أنها مسرحية عن الإنسان الذي يطوح بحياته بعيدا، هي مسرحية عن الإمكانات الضائعة، هي ترينا- على نحو كوميدي وعلى نحو تراجيدي معا - الإنسان ضامرا ومشلولا، ثلاثة أرباعه لا جدوى منها، ثلاثة أرباعه قد ماتت. لكن المفارقة أنها ترينا إياه وهو لا يعي سوى أنه محظوظ، لأنه لا يزال على قيد الحياة. هي صورة لنا نحن أنفسنا. ونحن نكشر عن أسناننا دائما، ليس كما فعل «ياجلياسى» مرة كي يدارى قلبه الكسير، ولكن لأن أحدا لم يقل لنا أن قلوبنا قد كفت عن الخفقان منذ زمن بعيد.

هذا موضوع مقلق بما فيه الكفاية، وهو حقيقي ونابض بالحياة بالنسبة لأي جمهور اليوم، وفى نيويورك - التي رفضت المسرحية - اكثر من أي مكان آخر، ولا أدرى كيف كان يمكن التعبير عن مثل هذا الموضوع بطرائق أكثر «واقعية». هي صرخة يأس، لكنها تتضمن - في ذات الوقت - شيئا إيجابيا جدا، اكثر إيجابية مما قدم بيكيت في أي من أعماله. أنها فردوس مفقود، عن الإنسان وحده، لا عن أية حالة أخرى، وهى حين ترينا الإنسان محروما من معظم أعضائه فهي تعنى أن الإمكانات كانت دائما موجودة،

ولا تزال موجودة، لكنها مطمورة يتم تجاهلها . وعلى خلاف بقية مسرحيات بيكيت، هي ليست رؤية لشرط وجودنا الساقط فقط، لكنها هجوم على إعمائنا المحتوم كذلك.

ثم هي تتضمن إجابتها على هذا النقد الواضح الذي يوجه إليها بأنها ليست سوى قطعة أخرى من الكآبة والتشاؤم، لأن السيدة حين تنظر إلينا وهى مستكنة في تلتها، مرتاحة قدر راحتنا ونحن في مقاعدنا، فتلك صورة بارعة للتفاؤل: هذا الجمهور (وبينه النقاد) في أي مسرحية (أو فيلم) سيجد الإجابات بعد ساعتين، التي تؤكد - على نحو سطحي فارغ - أن الحياة طيبة، وأن هناك أملا دائما، وأن كل شيء سينتهي إلى ما يرام. وهؤلاء معظم ساستنا : يبتسمون ابتسامات واسعة، من الأذن للأذن، وهم مدفونون حتى الأعناق.

هي وثبة طويلة وخطوة قصيرة إلى «العام الماضي في مارينباد»، ولأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم أقول إنه محاولة لشق ذلك المفهوم المستقر للزمن من حيث هو تتابع لا ينقطع. ومؤلفو الفيلم - صادرين عن حساسية وخبرة القرن العشرين - ينكرون فكرة أن الماضي هو الماضي، وأن الأحداث في الحاضر يتبع أحدهما الآخر في نظام زمني. قد يقال أنه هكذا يمضى الزمن في الأفلام، لكن هذا تقليد متعسف وضحل وغير حقيقي عند صناع الفيلم، والزمن بالنسبة للإنسان يمكن أن يكون تداخل تجارب هائمة، لا يشبه الزمن بالنسبة للأشياء التي لا تمسها الأحداث. والزمن في السينما هو زمن متابعة اللقطة، لا يهم إن كانت في الماضي أو في المستقبل، وفعل مشاهدة فيلم هو سلسلة من «لحظات الآن»، والفيلم هو تجميع عاطفي حار لهذه «الأنات»، والمونتاج ليس النظام، لكنه العلاقات.

في مارينباد، في قلعة بافارية موحشة ثقيلة الزخارف، فيما يبدو أنه فندق، ثمة رجل وامرأة يتبادلان شذرات مهمشة من العلاقات، والتتابع لا يمضى زمنيا أو شعوريا، بل يمضى حسب التطور من اتجاه لاتجاه. الماضي والحاضر موجودان جنبا لجنب، يلعبان أحدهما مع الآخر حينا، وضده حينا آخر، في تكرارات وتنويعات لا تنتهي.

الفيلم تجربة في الزمن، يحاول أشياء كنت أتوق لرؤيتها . وقد كنت أود أن أقول أنني أعجبت بالنتيجة، لكن موضع الدهشة هو أنه ما بين نقطة

البداية الصحيحة تماما (من وجهة نظري)، والتنفيذ الممتاز دون شك (الإخراج والتصوير والتقطيع كلها رائعة)، سقط الفيلم في التسطيح تماما، وقد وجدته فارغا ومدعيا، مقلدا ودخيلا على الفن.

والمشكلة هي أن مؤلفي الفيلم كانوا مدفوعين بانبهارهم بتجربتهم وحدها، دون أي شيء آخر. ومجموعة الصور التي يقدمونها لنا - هنا تمكن المقارنة مع بيكيت، وستكون في غير صالحهم - هي بلا معنى. هنا تجربة التجريد في مواجهة تجريد الواقع، وقد يقال إن استجابتي ذاتية خالصة، وأن الصور التي تبدو لي بلا معنى قد تبدو مثيرة للإزعاج عند شخص آخر. قد يكون هذا صحيحا، لكن النقطة التي أود توضيحها هي أن هناك فرقا هائلا - وكلنا مهيئون لمثل هذا الحكم - بين الشيء الحقيقي والشيء الذي يفتقد أي معنى، بين بيكاسو والفرشاة المعلقة بذيل حمار.

وإنني أحس أن عالم «مارينباد» - وفيه يرمز لتلك الرتابة المميتة للأثرياء بأشخاص ذوى وجوه كأنها ماتت ثم بعثت، تلبس سترات العشاء أو فساتين من «شانيل» وتجلس بأناقة في جماعات متجمدة أو منهمكة في ألعاب صامتة لا تنتهي - إنما هو تصوير ثقافي يستخدم مواد بصرية، نشأنا على رؤيتها - عبر السنين - في الباليه، وفى أفلام «كوكتو» وما إلى ذلك، وما أبعد هذا عن تلك الصور الملحة المقلقة، التي يصدمنا بها بيكيت.

ويبقى الفيلم تجربة راديكالية، وجه الاهتمام به عندي، هو علاقته بالمسرح. وهو يؤكد - من جديد - اقتناعي بأننا في المسرح - وربما أكثر من السينما - لم نعد بحاجة لأن نبقى مقيدين إلى الزمن أو الشخصية أو الحبكة، لم نعد بحاجة لاستخدام هذه الدعائم التقليدية، ورغم ذلك تبقى أعمالنا حقيقية ودرامية وحافلة بالمعنى.

إن فن الموسيقى الذي يقوم على فكر رياضي أو عددي (Serial Music)، يقوم على اختيار سلاسل من العلامات أو النوتة الموسيقية، فيما يمكن أن يكون نظاما، ثم مواجهة هذا النظام برغبة المؤلف الموسيقى وحساسيته. افتقاد الشكل المتوهج يلاقى شكلا صارما، عن هذا اللقاء تتم صياغة سلسلة جديدة من النظام. خذ، مثلا، خشبة مسرح وأربع شخصيات، في هذه الذرة هناك إمكانات لا نهاية لها (هي بمعنى من المعاني «وراء الحافة»، وتأمل أي تنويعات باهرة يمكن غزلها) أربع شخصيات أو بالأحرى أربعة

ممثلين، لأن الممثل الواحد يمكن أن يكون عجوزا وشابا، متسقاً ومضطربا، شخصا واحدا أو كثيرين، هنا بالفعل مجموعة من العلاقات، يمكن أن تخرج منها - مثل العلب الصينية - علاقات أخرى، وتتطور رقيقة، درامية أو هزلية. هنا تصبح قيمة العمل - كما هو الشأن في الرسم التجريدي والموسيقى القائمة على الفكر الرياضي - انعكاسا مباشرا لطبيعة الدرامي ذاته، طبيعته بالمعنى الأعمق، أي خياله وخبرته، وذلك التفاعل الذي لا ينتهي في داخله بين المجتمع من ناحية ومزاجه الخاص من الناحية الأخرى.

وثبات وارتدادات:

لا فائدة من وضع الخطط. فنحن في المسرح نقضي كل دقيقة نجد أنفسنا فيها أحرارا، في اللقاء والطعام والشراب والحديث، ونحن - بالليل وبالنهار- نحلم بمشروعات، ورغم أننا نؤمن بتلك المشروعات ونعلنها، إلا أنها ليست هي ما نفعل في النهاية. نحن أشبه بكرات البنج بونج في وثباتها وارتداداتها أمام شبكة الأحداث. وأنني دائما أجد نفسي في أبعد الأماكن عما أتوقع، وقد طوحت بي من مكان لآخر عقبات ظهرت على نحو مفاجئ.

هذه السنة، 1958، قضيتها في الهواء طائرا بين لندن وباريس ونيويورك، هذا كله بسبب البوليس الفرنسي، والجمهور الذي صدم عشية عيد الميلاد، ومواطني مدينة دبلن، والضباب الكثيف فوق القنال الإنجليزي.

ولو أن صديقتي «سيمون بيريو» مديرة «مسرح أنطوان» في باريس- حيث كنت ذاهبا لأخرج مسرحية اسمها «الشرفة» في يناير- لم تتصل بمركز البوليس لتناقش مشكلة خاصة بأماكن انتظار السيارات، لكان محتملا أن أهبط في أحد السجون الفرنسية - فحين كانت في مركز البوليس أومأت لها يد نحو غرفة داخلية، وهناك قيل لها - خارج السجلات - أنها لو شرعت في تقديم هذه المسرحية، فإن شغبا سيحدث (سينظمه البوليس.. بالطبع!)، وسيغلق المسرح - وهذه المسرحية كان قد تصادف عرضها في لندن، دون إثارة أية فضائح، ولكن لأنها تظهر قساً وجنرالاً في مبغي، فقد كان هذا اكثر مما يحتمل الفرنسيون.

في وجه هذا التهديد، أرغمنا على أن نؤجل، «شرفة» جان جينيه، ونضع مكانها مسرحية آرثر ميللر «مشهد من الجسر»، وهى مسرحية كنت قد أخرجتها في لندن قبل عام، لكن سلطاتنا لم تصرح بها، لأن بها رجلين

يتبادلان القبلات. وهو موقف يوافق عليه الفرنسيون دون تردد.

وأنا لا أسمح لأحد أبدا بحضور التدريبات، لكنني اكتشفت ذات ليلة - ونحن نجرى التدريبات على هذه المسرحية في لندن - أن مارلين مونرو استطاعت التسلل إلى إحدى شرفات المسرح، فصعدت نحوها مستثارا كي أطردها خارجا، لكنها نزعت سلاحي بنظرة عينيها الواسعتين، وقالت: «إنني لم أحضر بروفات في حياتي من قبل..» ثم أضافت نقدها على الفور وهى تشير إلى مارى أور: «هذه الفتاة ممثلة رائعة، لكن المفروض في مسرحية آرثر أنها في السادسة عشرة، وليست هناك فتاة في السادسة عشرة تتثنى على هذا النحو..»، وظننت أن مارلين يجب أن تعرف مارى حتى تلطف من نقدها.

ثم وجدت نفسي أجلس أثناء التدريبات في «مسرح أنطوان» مع الكاتب الفرنسي المعروف «مارسيل أيميه»، وكان مصدوماً من تلك البراءة المفرطة التي تلعب بها الممثلة «أيفلين داندري» نفكر الدور، فصاح وهو يمسك بذراعي: «هذه الفتاة يجب أن تتحرك؟ لو كانت تعرف أنها جذابة.. وبعد كل شيء فان المرء في السادسة عشرة يعرف الكثير عن الحياة..». كان على صواب بالطبع. ولم تكن هذه جوانب مختلفة من ذات الحقيقة، في فرنسا يمكن للإنسان أن يكون اكثر أمانة وصدقا مع الحياة عنه في إنجلترا، فنحن هنا جميعا متواطئون في مؤامرة هدفها إخفاء الحقيقة عن أنفسنا وسط ضباب كثيف من التظاهر بالتفاؤل والمرح.

لهذا لم يتقبل الإنجليز مسرحية «الزيارة»، وهى مسرحية وقعت عليها حين كنت أعمل في باريس للكاتب السويسري «فريدريش دورينمات»، وافتتحت في برايتون عشية عيد الميلاد، وكان يلعب بطولتها «الاخوة لنت.». وجاء جمهور من الأعمام والعمات، ممتلئين قيافة وحبورا وابتهاجا، يلبسون - بالفعل - قبعات ورقية تجمعوا ليشهدوا «الاخوة لنت» وقرّ في عقولهم أنها لا بد حكاية حلوة فيها شموع وشمبانيا، وهم يحملون في داخلهم يقينا «مبعثه الحنين للماضي بأن الفضائل الأرستقراطية في الذوق والأناقة لا زالت تسود العالم، فوجدوا أمامهم مسرحية هامة ومريرة عن صور الهرب وافتقاد الشرف في خلق أهالي الأقاليم، وحين أسدل الستار على جثة «الفريد لنت» وهى تحمل إلى الخارج تحت أضواء عيد الميلاد المتوهجة،

كان الأمر لكمة أصابت وجه الجمهور الذي تدافع هاربا من المسرح في غضب صامت.

وحيثما قدمنا المسرحية، واجهتنا الاحتجاجات، وفى لندن، سرعان ما اكتشفت مديرو المسارح الأسباب الملائمة للحيلولة بيننا وبين الحصول على خشبة مسرح، وجاء اليوم الذي يجب فيه اتخاذ قرار نهائي حول الحصول على مسرح «الاخوة لنت»، وذلك اليوم هبط ضباب كثيف على باريس، غطى كل مطاراتها فركبت عبارة «السهم الذهبي».. وأنا قلق حول احتمال ضياع يوم كامل هنا، أو هناك، وتحركت العبارة لتعبر القنال في بطء قاتل وبوق الضباب ينعق، وأنا أتمشى - فاقد الصبر - على ظهر العبارة.

فجأة رأيت شخصا بلا حراك.، له فك عريض، كأنه رسم سيلويت على خلفية الضباب الأبيض. شخصا لم اكن رأيته منذ آخر مرة كنت فيها في نيويورك هو رجل من رجال المال والأملاك الكبار، يستطيع أن يهدم ويبنى مدنا بأكملها. قال لي: «إنني اكمل الآن بناء مسرح جديد في برودواي، يكلفنا مليون دولار، وأريد أن أعثر على عمل مثير حقا لافتتاحه.»، بعدها بأيام كنت في «دبلن» وكان «الاخوة لنت» يعملون الآن مع رجل آخر من كبار رجال المال هو «روجر ستيفنس»، الذي اشترى يوما مبنى «الامباير ستيت»، وهو من عشاق المسرح، وكان المدير المسؤول عن شباك التذاكر يشرح لنا سوء الحالة، ويفسرها بأن الرأي العام الكاثوليكي قد صدم بالعمل، ويقول بكآبة، «انه التابوت»، وشهد روجر ستيفنس عرضا حزينا في مسرح شبه خال من الجمهور ثم قال: أظن أن هذا العمل سيكون مثيرا في نيويورك..»

هكذا.. انقلبت كل الخطط رأسا على عقب: استبْعدت لندن، وأجّل عرض «أيرما الغانية» ولكي أصل نيويورك في الموعد المناسب كان على أن استقل الطائرة من باريس في منتصف الليلة الأولى لعرض «مشهد من الجسر» ومن مطار «أورلي» تلفنت للمسرح وسمعت التصفيق، فعرفت أن كل شيء سار على ما يرام. وبعد عدة أسابيع، سمعت نفس الصوت الذي يدفئ القلب. وكان يعنى - هذه المرة - أن نيويورك قد تقبلت هذه المسرحية القاسية الخشنة، في المسرح الجديد الذي أطلق عليه الآن اسم «الاخوة لنت».

في اليوم التالي، عدت إلى لندن لأبدأ العمل في «أيرما الغانية»، وهنا

دارت العجلة دورتها الكاملة: فلو لم أعمل في لندن، لما كان ممكنا أن أقع على «مشهد من الجسر» واحملها إلى باريس. ولو لم أعمل في باريس لما كان ممكنا أن أجد «أيرما الغانية» لأقدمها في لندن.

ومن جديد دارت المناقشات. أن الأمريكيين سيصدمون هذه المرة، كثيرون شهدوها في باريس وقالوا بأن برودواي يمكن أن تتقبل مسرحية قاسية وخشنة، لكنها ستجفل من تلك الحكاية الساذجة عن مغامرات بغى صغيرة. وحملنا النص إلى مكتب لورد تشمبرلين، الذين أجازه كاملا - لدهشتنا جميعاً - عدا كلمة حذفها دون تفسير: «كيكي kiki»، و لم أجد الحماس الكافي لأن أقول له أن تلك الكلمة في العامية الباريسية تعنى ببساطة «العنق» وافتتحت المسرحية في «بورتموث»، واحتشد الصحفيون كأسراب النحل، كانوا يريدون أن يعرفوا: هل سيصدم جمهور بورتموث ولكن هذا لم يحدث، ووقف الجمهور إلى جانب المسرحية، ثم افتتحت في لندن، ومن جديد ارتفع الصخب: صخب من جانب هؤلاء الذين صدموا، وصخب من جانب أولئك الذين توقعوا أن يصدموا.. ثم لم يجدوا شيئا صادما.. على الإطلاق.

لكنني غدا سأكون في الطائرة مرة أخرى، وليست لدى أية خطط على الإطلاق كل ما لدى هو قرار حاسم بألا أضع قدمي في أي مسرح لمدة سنة على الأقل، ومهما يحدث، مثل كل الخطط، فان هذا القرار بدوره معرض لأن يتغير بسبب ملاحظة عابرة!.

جروتوفسكي:

جررتوفسكي متفرد. لماذا؟ لأنه لا أحد - بقدر علمي، لا أحد - منذ ستانسلافسكي - قد بحث طبيعة التمثيل، ظواهره ومعناه وطبيعة وعلم عملياته العقلية - الفيزيقية - الانفعالية بحثا عميقا مثل جروتوفسكي.

وهو يسمى مسرحه معملا. وهذا صحيح. أنه مركز بحث - ولعله المسرح الطليعي الوحيد الذي لا يعد فقرة نقصا فيه. ولا تؤدى فيه الحاجة للمال إلى استخدام وسائل قاصرة تؤدى - على نحو آلي - إلى تخريب التجارب. في مسرح جروتوفسكي - شأن كل المعامل الحقيقية - فان التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب. في مسرحه، ثمة تركيز

كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد، ثمة وقت لا نهاية له. وهكذا.. إذا كنت معنيا بكشوفه عليك أن تمضى نحو مدينة صغيرة في بولندا.

أو افعل مثلما فعلنا: هات جروتوفسكي إلى لندن.

لقد عمل مدة أسبوعين مع جماعتنا. لن أصف عمله، لماذا لا؟ أولا: لأن معظم عمله لا يصبح حراً إلا حين يصبح محل ثقة. والثقة تعتمد على الثقة بأنه لن يفشى سره. ثانيا: لأن عمله في جوهره عمل غير لفظي. والتعبير عنه بالألفاظ يؤدى إلى تعقيد، وربما تدمير، تلك التدريبات التي تبدو واضحة حين يتم التعبير عنها بالإيماء، وحين يؤديها العقل والجسد وحدة واحدة.

ماذا يقدم هذا العمل؟

يقدم لكل ممثل سلاسل من الصدمات: صدمة أن يجد نفسه في مواجهة تحديات صغيرة لا يمكن التغلب عليها. صدمة أن يرى نفسه متلبسا بحيله وأساليب هروبه وكليشهاته. صدمة أن يحس بشيء من مصادره الثرية غير المستغلة. صدمة أن يجد نفسه مرغما على الإجابة عن سؤال: لماذا هو ممثل أصلاً. صدمة أن يجد نفسه مرغما على الاعتراف بأن مثل هذه الأسئلة موجودة بالفعل، وأنها يجب أن تواجه في يوم ما، رغم ذلك التقليد الإنجليزي المتصل بتجنب الجدية الكاملة في شئون فن المسرح، وعليه أن يعد نفسه لمواجهتها. صدمة أن يرى أنه في مكان ما من هذا العالم، يعد التمثيل فنا يقتضي التفاني الكامل والرهبانية المطلقة، وأن عبارة أرتو - التي تكررت حتى ابتذلت - «لأكن قاسيا على نفسي» إنما هي طريقة حياة أصيلة لحفنة قليلة من الناس في مكان ما.

هذا مع شرط ضروري: إن هذا التفاني في التمثيل لا يجعله غاية في ذاته، على العكس، فعند جيرزي جروتوفسكي ليس التمثيل سوى مركبة أو أداة نقل. كيف يمكنني أن أصوغ هذا؟ إن التمثيل ليس مهربا، ليس ملجأ، وطريقة الحياة هي طريقة من أجل الحياة. هل يبدو هذا القول مثل شعار ديني؟ هو كذلك، وهذا شيء يحيط كل جوانبه، لا اكثر ولا أقل. والنتائج؟ بعيدة الأحمال. هل ممثلونا أفضل؟ هل هم بشر أفضل؟، ليس الأمر على هذا النحو، قدر ما أرى، لا قدر ما يستطيع أحد أن يدعى. (وبطبيعة الحال لم يكن كل الممثلين مبتهجين بهذه التجربة. بعضهم استولى عليه الضجر).

ولكن.. كما كتب «جون آردن» في «رقصة الشاويش ميسجريف»:
داخل التفاحة بذرة ستنمو..
في فرح، وبهجة متصلة..
لتنبت شجرة فاكهة مزهرة..
تبقى دوما، و للأبد..

في عمل جروتوفسكي وعملنا نقاط تواز والتقاء، عن طريقها، وعن طريق التعاطف والاحترام، استطعنا أن نصل معا.

غير أن حياة مسرحنا تختلف عن حياة مسرحه من كل الوجوه. أنه يدير معملا، ولا يحتاج إلى جمهور إلا أحيانا، وبأعداد قليلة، وتراثه الكاثوليكية، أو معاداة الكاثوليكية، ففي مثل هذه الحالة، يتلاقى أقصى النقيضين، وهو من ثم يبدع طقسا دينيا. أما نحن فنعمل في بلد آخر، بلغة أخرى، وتراث مختلف. ونحن لا نهدف إلى إقامة قداس جديد، ولكن إلى إقامة «علاقة إليزابيثية» جديدة: تربط الخاص بالعام، ما هو حميم بما هو حاشد، ما هو سرى بما هو معلن، ما هو مبتذل بما هو سحري. لهذا فنحن نريد حشدا على المسرح، وحشدا يشاهده، وداخل هذه الخشبة المحتشدة يقدم أفراد أكثر حقائقهم حميمية إلى أفراد بين هذا الجمهور الحاشد ويتقاسمون، معاً، خبرة جماعية.

وقد وصلنا إلى طريقة لتطوير نمطنا الكلى: فكرة الجماعة أو فكرة الطاقم، لكن عملنا دائما متعجل، وأكثر خشونة من أن يتيح تطوير شيء من الجماعة اكثر من الأفراد الذين يشكلونها.

ونحن نعرف، في النظرية، أن كل ممثل يجب أن يضع فنه موضع التساؤل كل يوم، شأنه شأن عازفي البيانو والراقصين والرسامين، وأنه إذا لم يفعل، فسيجمد في مكانه، وينمى كليشيهاته، ثم يذوى في النهاية. نحن نعرف هذا، لكننا لا نستطيع أن نفعل إزاءه سوى القليل، حتى أننا لا نكف عن اللهاث وراء دماء جديدة وحيوية جديدة. ثمة استثناءات من الموهوبين حقا، تلك الاستثناءات تحصل - وبطبيعة الحال - على أفضل الفرص، وتستهلك معظم الوقت المتاح.

إن عمل جروتوفسكي ظل يذكرنا بأن ما يحققه - على نحو يشبه الإعجاز - مع حفنة من الممثلين، إنما هو مطلوب - وبنفس الدرجة - لكل فرد من

أفراد فرقتي «الرويال شكسبير» العملاقتين، اللتين تعملان على مسرحين يفصل بين أحدهما والآخر تسعون ميلا.

إن قوة عمل جروتوفسكي، وصدقه، ودقته، لا يمكن أن تخلف وراءها سوى أثر واحد: التحدي. لا لعدة أيام، ولا مرة واحدة في العمر، بل كل يوم.

أرتو.. والحيرة الكبرى:

كل عمل يهدف لطرح الأسئلة. وحين تكتشف أن بعض الأسئلة التي نطرحها قد طرحها آخرون، ترتفع درجة اهتمامنا على الفور، وحقيقة أنه يوجد في الطرف الآخر من الأرض إنسان آخر يقوم بذات التجربة تجعلنا متلهفين لمعرفة النتائج، وهذا أمر بالغ البساطة.

وحين أسسنا جماعتنا للبحث المسرحي في «لامدا LAMDA» في لندن 1964، كان هذا قبل زيارة جروتوفسكي بوقت طويل، ولم تكن جماعات العمل قد أصبحت شيئا معتادا بعد. وإنني أذكر جيدا أنه عند نقطة معينة من نقاط عملنا - الذي كان يجرى على المؤثرات الصوتية والصوت الإنساني والإيماءات والحركة - قال لي أحد أصدقائي: «لقد كنت في بولندا أخيرا، ولقيت هناك شخصا يقوم بعمل تجريبي، لا شك أنك ستجده مثيرا للاهتمام...» وبالفعل أثار هذا اهتمامي، وكان عليّ أن أعرف ماذا يفعل جروتوفسكي.

وأخبرني جروتوفسكي - بدوره - أنه حين كان يقوم بعمله حول موضوعات تثير اهتمامه، قال له أحدهم: «إن كل شيء تفعله معتمد على أرتو!..»، في ذلك الوقت لم يكن جروتوفسكي يعرف من هو أرتو، ولا كنت أنا أعرف. والحقيقة أنني حين كنت أصور فيلمي «آلة الذباب»، بعد أن انتهيت من إخراج مسرحية في نيويورك. اتصلت بي سيدة وطلبت منى كتابة مقال صغير عن أرتو لصحيفة طليعية محدودة، كما دعتني أيضا لإلقاء محاضرة، والإجابة عن أسئلة حول تأثير أرتو علي، وعلى مسرحنا.

وكما هو حالي دائما، كنت أبعد ما يكون عن الاقتراب من المسرح حسب منهج نظري، لدرجة أنه لم تكن لدى أدنى فكرة عمن يكون أرتو، لكن الحقيقة التي كتبتها هذه السيدة، ليس بحرارة وعاطفة فقط، بل بيقين راسخ أيضا من أنني لابد قد عرفت أرتو، جعلتني أفكر في الأمر، ويوما

قصدت إحدى المكتبات، ووجدت كتابا لأنفونين أرتو، فأخذته، وهكذا عرفت أرتو للمرة الأولى. لم أكن أدرى أن الأرض قد تهيأت طوال سنوات لهذه المعرفة، ولهذا فقد كنت مستعدا لأن تأثرا به تأثيرا عميقا، في ذات الوقت كان ثمة صوت يحذرني بأنه حتى أشد الرؤى إثارة للصدمة لن تكون أكثر من بعد واحد آخر، مجرد شظية واحدة أخرى من الحيرة الكبرى.

بيني وبين جروتوفسكي قامت صداقة عميقة، فقد رأينا أننا مشتركان في السعي لذات الهدف لكن خطواتنا مختلفة. فعمل جروتوفسكي يمضى أبعد وأبعد نحو العالم الداخلي للممثل، حتى النقطة التي يكف عندها الممثل أن يكون ممثلا. ويصبح إنسانا في الجوهر، لهذه فثمة احتياج لكل العناصر الدينامية في الدراما، حتى يمكن لكل خلية في الجسم أن تندفع للكشف عن أسرارها، وفى البداية يكون وجود المخرج والجمهور ضروريا لتقوية هذه العملية، لكن الممثل حين يمضى أعمق فأعمق لابد أن يشحب ويذوى كل شيء خارجي، حتى يبلغ النهاية، حيث لا يصبح هناك ممثل ولا مسرح ولا جمهور، فقط: إنسان متوحد يعمل على إخراج درامته المطلقة وحده. عندي، يمضى طريق المسرح في الاتجاه المعاكس، يؤدى من التوحد إلى مفهوم يتنامى ويتصاعد لأنه مشترك، فالحضور القوى للمثلين، والحضور القوى للمشاهدين يؤدى لدائرة ذات قوة متفردة، يمكن أن تسقط الحواجز، حتى يبدو ما هو غير مرئي حقيقياً، وحينذاك تصبح الحقيقة العامة والحقيقة الخاصة جزأين لا ينفصلان عن نفس التجربة الأساسية.

كم شجرة تكون غابة؟:

لا يمثل أي من بريخت وأرتو الحقيقة المطلقة، بل كل يمثل جانبا معينا منها، وميلاً معينا نحوها، وفى زماننا هذا، فربما كانت آراؤهما - على التحديد - هي التي تلقى معارضة مباشرة وكاملة. ومحاولة اكتشاف أين وكيف وعند أي مستوى تصبح هذه المعارضة غير حقيقية،: هي مسألة وحدها تثير عندي اهتماما كبيرا، خاصة في تلك الفترة من 1964، ما بين موسم «مسرح القوة» وإعداد «ماراصاد». وخلال لقائي الأول ببريخت (في برلين سنة 1950، حيث كنا في جولة بعرض من إخراجي لمسرحية «دقة بدقة» فيما كان يسمى آنذاك «مسرح شكسبير التذكاري»)، ناقشنا مشاكل

المسرح معا، والحقيقة أنني وجدت نفسي لا أستطيع موافقته في آرائه حول الوهم ورفض الوهم. وقد رأيت في عرضه «الأم شجاعة» مع «البرلينرانسامبل» أنه مهما فعل من أجل تحطيم الاقتناع بحقيقة ما يحدث على الخشبة. كلما دفعني - أكثر وأكثر- إلى الدخول في الوهم قلبا وقالبا!

وإنني أعتقد بوجود ارتباط مدهش ومثير للاهتمام بين كريج وبريخت، فحين طرح كريج هذا السؤال: «ما هو الضروري الذي يوضع على المسرح كي نصور غابة..» فجّر على نحو مفاجئ - الأسطورة القائلة بضرورة أن صور غابة كاملة: بأشجارها، وأغصانها وفروعها وأوراقها وبقية ما فيها، وفي اللحظة التي طرح فيها هذا السؤال انفتح الباب - على نحو مفاجئ كذلك - على الخشبة العارية والعصا المغروسة وحدها كي توحي بما تشاء أنت لها أن توحي.

الآن يبدو لي أن هناك جانبا من بريخت يتبع نفس الخط من التفكير، لكنه يتعلق بالتمثيل، ذلك أن الممثلين الذين لديهم ما يسمى «دور الشخصية» يميلون عادة إلى الإحساس بأنهم كي يؤدوا عملهم على نحو مشرف، يجب أن يصور الواحد منهم لمحة من كل جانب من جوانب تلك الشخصية، أمام النظارة. وهو هناك، في التدريبات، يريد أن يؤدى عمله أفضل أداء، ويرى أوصافا في النص تحدده ملامح الشخصية، ويحس بأنه يجب أن يبذل أقصى الجهد فيها. حين تتعامل مع مسرحية طبيعية تستطيع أن تخدع نفسك بأن تفكر أن بوسعك عمل هذا كله باستخدام الماكياج والأكتاف الحدباء والأنوف الاصطناعية والصوت المضبوط الذي يقلد الحياة، أما حين يكون بين يديك نص أكثر ثراء - لشكسبير مثلا - فان حقيقة الشخصية تصبح أشد كثافة، وسترى تماما شبه هذا الشخص، وتسمع رنة صوته، وتعرف كيف يفكر، وستعرف أيضا أي مشاعر تسري فيه. هنا يصبح كل شيء معقدا أكثر، وحقيقيا أكثر، لأنه هناك معلومات أكثر، وإذا كنت حاسبا آليا (كمبيوتر) فبوسعك أن تحصل على مزيد من المادة حول حقيقة هذا الشخص، وذلك الموقف.

ولكي تبلغ هذا كله في نفس الزمن المحدد - لأن عرض المسرحية غير الطبيعية يستغرق نفس زمن عرض المسرحية الطبيعية - فان عليك - أنت الممثل - أن تفعل المزيد في كل لحظة، وبالتالي فان التبسيط هو أهم

أسلحتك، وإذا استطعت - آنذاك - أن تنظر إلى تشخيصك - وهذا ما يطرحه بريخت مفتوحا - يعنى إذا كنت، مثلا، تشخص رجلا عجوزا، فهل أنت بحاجة لأن يتهدج صوتك، تماما كما أنت بحاجة إلى الارتجاف والمكر؟، وإذا استطعت أن تهبط بهذا الجانب الفيزيقي من الشخصية إلى تخطيط بسيط، لا لفضيلة في هذا التخطيط في ذاته، ولكن لأنك حين تفعل هذا، يمكنك تأكيد أشياء أخرى هي أجزاء من الحقيقة أيضا، في هذه الحالة ستزداد الوسائل التي تصبح طوع أرادتك. وأعتقد أنه في هذه المساحة تلتقي الثورة البصرية التي أحدثها كريج بثورة التمثيل عند بريخت.

وأظن هنا خطرا فادحا. فقد أسيء فهم ستانسلافسكي، وأسيء فهم بريخت. ويتخذ سوء فهم بريخت منحى تحليليا خالصا، غير تلقائي، معاديا للتمثيل وللعمل في التدريبات، كأنه يكفى أن تقعد هناك في هدوء وبرود حس تقدم تحديدا ثقافيا لأهداف المشهد المسرحي. إن هدف المشهد وطبيعة المشهد إنما يتم الوصول إليهما عن طريق عملية التدريبات - وهذه دائما مسألة يتم بحثها عن طريق نسيج كامل من الأدوات والوسائل: المناقشة، الارتجال، الإحساس بالعناصر المختلفة والتعبير عنها، ثم لابد من عمل هذا كله على خشبة تفتقد البساطة، حيث ستتوفر لك مادة بالغة الثراء، يتحتم أن يتم تبسيطها. وهنا يتدخل إصرار بريخت على وضوح الفكر ليؤدى دوره.

عند أرتو: المسرح نار، وعند بريخت: المسرح رؤية واضحة، وعند ستانسلافسكي المسرح هو الإنسانية. ولماذا يتحتم أن تختار بينهم؟

هذا حدث في بولندا:

قابلت «جان كوت» لأول مرة في ملهى ليلى بوارسو. كان الليل قد انتصف، وكان هو محشورا بين جماعة من الطلبة تصخب صخبا شديدا، وأصبحنا صديقين على الفور، فقد تعرضت فتاة جميلة للقبض عليها نتيجة خطأ ما أمام أعيننا، وهب جان كوت للدفاع عنها، وبدأت ليلة حافلة بالمغامرة المثيرة انتهت في الرابعة من الصباح، ونحن - جان وأنا - في مقر القيادة العليا للبوليس البولندي، نعمل لتأمين إطلاق سراح الفتاة الجميلة. عند هذه النقطة بالضبط بدأ إيقاع الأحداث يهبط، ولاحظت أن رجال البوليس

كانوا ينادون صديقي الجديد بلقب «أستاذ» (بروفيسور)، وخمنت أن هذا الرجل المقاتل، حاضر الفكاهة، هو مثقف، كاتب ربما أو صحفي، وقد يكون عضوا في الحزب. وكان هذا اللقب «بروفيسور» لا يلائمه. سألته ونحن نمضي في شوارع المدينة الصامتة إلى بيوتنا: «بروفيسور» في أي شيء؟.. «أجابني: «في الدراما».

إنني أحكي هذه الحكاية أشير إلى سمة من سمات مؤلف «شكسبير.. معاصرنا» الذي أعتبره كتابا متميزا. هاهو رجل يكتب عن اتجاه شكسبير نحو الحياة صادرا عن التجربة المباشرة. فلا شك في أن «كوت» هو الكاتب الوحيد عن المسائل الإليزابيثية الذي يفترض أن كل واحد من قرائه معرض - في لحظة أو أخرى - لأن يصحو في منتصف الليل على طرقات رجال البوليس، وإنني متأكد أنه وسط ملايين الكلمات التي كتبت عن شكسبير- والتي تحول تقريبا دون أن يقول شخص أيا كان أي شيء لم يسبق قوله - يبقى مؤلفا متميزا ومتفردا هذا الذي ينافق نظرية الاغتيال السياسي، فيفترض أن حديث المخرج لمثليه سيبدأ بالكلمات التالية:

«هناك منظمة سرية تستعد لعملية ما.. وأنت ستذهب إلى فلان، وتحمل حقيبة ملأى بالقنابل اليدوية إلى المنزل رقم (12)..»

إن كتابته معلمة ومثقفة، ودراسته جادة ودقيقة، مدرسية لا يعلق بها ما يعلق بهذه الصفة عندنا في العادة. ووجود «كوت» يجعل المرء يعي - على نحو مفاجئ - أنه ما أندر الكاتب أو المعلق الذي تكون له خبرة مباشرة بما يصف، وإنها لفكرة مقلقة أن الجزء الأكبر من التعليقات المكتوبة عن العواطف والسياسة عن شكسبير، إنما هي نتاج بعيد بعدا كاملا عن الحياة، يكتبها أشباح محتمون وراء جدران تغطيها النباتات المعشبة.

على العكس. كوت إليزابيثي، مثل شكسبير، ومعاصري شكسبير، فعالم الجسد الحي وعالم الروح عالمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما يتعايشان على نحو مؤلم داخل ذات الإطار، وللشاعر قدم مغروسة في الوحل، وعين متطلعة نحو النجوم، وخنجر في يده. ولا يمكن إنكار النقائض في أية عملية حية. وثمة تناقض كلي الوجود، لا تمكن مناقشته، ولا بد أن يعاش: إن الشعر سحر خشن يخلط الأضداد.

شكسبير معاصر من معاصري كوت، وكوت معاصر من معاصري

شكسبير، لهذا يكتب عنه ببساطة، ويكتب كتابة من يعرف معرفة مباشرة، لهذا ففي كتابة طزاجة الكتابة التي يقدمها شاهد على العالم، ومباشرة صفحة نقدية مكتوبة عن فيلم لا يزال معروضا. هو بالنسبة للدراسات المدرسية يعد إضافة ثمينة، وبالنسبة لعالم المسرح يعد إضافة ثمينة كذلك. والمشكلة الكبرى عندنا في إنجلترا - حيث تتوفر أعظم الإمكانيات في العالم لتقديم أعظم كتابنا - هي هذه بالتحديد: ربط هذه الأعمال بحياتنا. إن ممثلينا مهرة وحساسون، لكنهم يخجلون من مواجهة الأسئلة الكبرى، وممثلونا الشباب، الذين هم اكثر وعيا بالقضايا المميتة المغروسة في العالم هذه اللحظة، يخجلون من مواجهة شكسبير. وليس صدفة أن ممثلينا - أثناء التدريبات - يجدون مشاهدة التآمر، والمعارك، والنهايات العنيفة «أسهل»، لأن لديهم كليشيهاتهم الجاهزة لهذه المواقف التي لا يتساءلون عنها، لكنهم يتميزون غيظا من مشاكل الكلام والأسلوب، والتي هي - على أهميتها - لا يمكن أن تجد مكانها الصحيح إلا حين يكون الدافع نحو استخدام الكلمات أو الصور على ارتباط بتجربة الحياة. وإنجلترا يزداد طابعها الفيكتوري، وقد فقدت تقريبا كل سماتها الإليزابيثية، وهى اليوم مزيج غريب من العوالم الإليزابيثية، والفيكتورية. وهذا يفتح أمامنا إمكانية جديدة لفهم شكسبير، إلى جانب ذلك الميل القديم نحو إكسابه مسحة من الغموض، ومسحة من الرومانسية.

وبولندا - في عصرنا - هي التي اقتربت أكثر من سواها من الشغب والخطر والشدة والقدرة على الخيال والانغماس اليومي في العملية الاجتماعية، مما جعل الحياة مرعبة ومليئة بالمكر والوجد بالنسبة لما هو إليزابيثي. لا عجب إذن أن يأتي بولندي ويشير لنا نحو الطريق.

مفاجأة بيز فايس:

لكي تبدو مسرحية ما شبيهة بالحياة، يجب أن تكون هناك حركة دائمة من الأمام للخلف بين النظرة الاجتماعية والنظرة الشخصية، أو- بكلمات أخرى - بين ما هو خاص وحميم وما هو عام. في أعمال تشيكوف - على سبيل المثال - نجد هذه الحركة. فهو يضع في بؤرة الاهتمام مشاعر إحدى الشخصيات، كي يكشف في اللحظة التالية عن وجه اجتماعي للجماعة.

وثمة حركة أخرى أيضا، وهى تراوح بين الجوانب السطحية من الحياة وبين أسرارها الخفية، إذا وجدت هذه الحركة أيضا أصبح نسيج المسرحية ثريا إلى حد لا نهائي.

وقد اكتشفت السينما - من البداية - مبدأ تغيير المنظور، وقد تقبل الجمهور في كل ركن من أركان الدنيا - دون صعوبة - لغة اللقطة البعيدة واللقطة القريبة. وقد اكتشف شكسبير وأهل العصر الإليزابيثي اكتشافا مماثلا، فاستخدموا التداخل بين لغة الحياة اليومية واللغة المحلقة، بين الشعر والنثر، وتغيير المسافة السيكولوجية التي تفصل بين الجمهور والموضوع. والشيء الهام هنا ليس المسافة ذاتها، لكنه حركة التداخل والتخارج الدائمة بين مستويات مختلفة. كانت هذه السمة هي ما فاجأني أكثر حين قرأت - للمرة الأولى - مسرحية بيتر فايس «ماراصاد» ووجدتها مسرحية جيدة جدا.

ما الفرق بين مسرحية رديئة وأخرى جيدة؟ أعتقد أن هناك طريقة بالغة البساطة للمقارنة بين الاثنين: المسرحية في العرض هي سلاسل من الانطباعات، لمسات صغيرة واحدة بعد الأخرى، شذرات من المعلومات أو المشاعر في تتابع يستثير إدراك الجمهور. والمسرحية الجيدة ترسل الكثير من هذه الرسائل: وعادة ما ترسل العديد منها في ذات الوقت، وعادة ما تتصادم وتحتشد ويتداخل بعضها في البعض الآخر، وهى - بالتالي - تستثير الذكاء والمشاعر والذاكرة والخيال جميعا. أما في المسرحية الرديئة فان تلك الانطباعات تباعد بينها المسافات، وهى تتهادى على طول صف واحد، وفى الفجوات الفاصلة بينها يمكن للقلب أن يغفو، ويستطيع العقل أن يتجول بين مضايقات النهار، وأفكار العشاء.

وكل مشكلة المسرح اليوم هي - على التحديد - ما يلي: كيف يمكن أن نجعل المسرحيات أكثر كثافة من حيث التجربة؟ إن الروايات الفلسفية الكبرى أطول كثيرا من روايات التسلية والإثارة، فالمزيد من المضمون يشغل المزيد من الصفحات، لكن المسرحيات العظيمة والرديئة تشغل الأمسيات، وتستغرق أوقاتا متقاربة. ويبدو شكسبير أفضل في التقديم من سواه لأنه يعطينا الكثير، لحظة بعد لحظة، مقابل ما دفعناه من مال. هذا راجع إلى عبقريته بالطبع، لكنه راجع كذلك للتكنيك الذي يستخدمه. فإمكانيات

الشعر المرسل على خشبة مسرح مفتوح تمكنه من أن يقتطع التفاصيل غير الأساسية والأحداث الواقعية غير الهامة، ويحشد بدلها الآراء، والأصوات والأفكار والصور التي تجعل من كل لحظة شيئا مليئا بالحركة والبهجة.

واليوم، نحن نبحث عن تكنيك يناسب القرن العشرين ويمنحنا نفس الحرية. ولأسباب غريبة، لم يعد الشعر وحده قادرا على أداء هذه المهمة، ولكن تبقى هناك حيلة ابتدعها بريخت، حيلة جديدة ذات قوة لا يمكن إنكارها، هي تلك التي أسميت - على نحو أخرق - الأغراب «الأغراب هو فن وضع الحدث على مسافة تتيح الحكم الموضوعي عليه، ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم - أو بالأحرى بالعوالم - من حوله» ومسرحية بيترفايس شهادة تقدير كبرى للأغراب، تقتحم أرضا جديدة هامة.

وقد اعتبر استخدام بريخت لهذه المسافة - زمنا طويلا معاكسا لتصور أرتو للمسرح من حيث هو تجربة ذاتية مباشرة عنيفة. ولم أعتقد يوما بصحة هذا الرأي، بل أعتقد أن المسرح - مثل الحياة - يقوم على صراع لا يهدأ بين الانطباعات والأحكام، تعايش مؤلم بين الوهم وانتفاء الوهم لا يمكن فصل أحد جانبيه عن الآخر، وهذا - بالضبط - ما يحققه «فايس»، بادئا بعنوان المسرحية: «اضطهاد واغتيال جان - بول مارا، كما قدمه نزلاء مستشفى شارنتون للأمراض العقلية، تحت إشراف الماركيز دي صاد»، وكل شيء في المسرحية مهيأ بحيث يوجه لكمة على الفك للمتفرج، تنضجه بماء مثلوج، وتراكمه على أن يعمل ذكاءه ليفهم ما حدث له، بعدها توجه له لكمة أخرى، تعيده إلى حواسه مرة أخرى. أنها ليست بريخت تماما وليست شكسبير أيضا، لكنها «إليزابيثية» جدا من ناحية، وتنتمي إلى زماننا كثيرا من الناحية الأخرى.

وفايس لا يستخدم - فقط - المسرح الشامل، بل يستخدم أيضا تلك الفكرة التي تلقى التقدير منذ زمن بعيد حول ضرورة استخدام كل عناصر الخشبة لخدمة المسرحية. وقوته ليست صادرة عن كم الأدوات التي يستخدمها، لكنها صادرة - في المقام الأول - عن تلك البلبلة الناتجة عن تصادم الأساليب. فكل شيء موضوع في مكانه عن طريق ما يجاوره: الجاد عن طريق الكوميدي، والنبيل عن طريق «الشعبي» والأدبي عن طريق الفج الخشن، والثقافي عن طريق الجسدي، وما هو مجرد تنبعث فيه الحياة عن

طريق صور خشبة المسرح، والعنف يتألق عن طريق التدفق الهادئ للأفكار، وتمضى جدائل المعنى في المسرحية إلى أمام ووراء، عن طريق بنائها، والنتيجة هي صورة بالغة التركيب. أنها مثل أعمال «جان جينيه»: بهو من المرايا أو مجاز من الأصداء، ويجب على المرء أن يظل ينظر للأمام والوراء طول الوقت كي يدرك المعنى الذي يقصده المؤلف.

وقد هاجم أحد نقاد لندن المسرحية على أساس أنها مزيج من أفضل مقومات المسرح من حولنا : البريختية والتعليمية والعبثية ومسرح القسوة. قال هذا لينتقص من قدر المسرحية، لكنني أعيده هنا كمديح لها. فقد رأى فايس أن يستخدم كل هذه الأساليب، ورأى أنه بحاجة إليها جميعا، وكان تمثله لها تاما، فمجموعة المؤثرات غير المتمثلة تمثلا جيدا لن تؤدى إلا إلى الخلط والتشوش. ومسرحية فايس مسرحية قوية، مفهومها المركزي أصيل إلى حد مدهش، ورسومها «السيلويت» مادة مميزة لا يمكن إخطاؤها. ومن خبرتنا العملية أستطيع أن أقرر أن قوة العرض ترتبط ارتباطا مباشرا بثراء الخيال في مادتها، هذا الثراء التخيلي يأتي نتيجة عمل متزامن على عدة مستويات، هذا التزامن بدوره - جاء نتيجة مباشرة لجرأة فايس في مزجه بين هذه الأساليب والوسائل الفنية المتناقضة. هل المسرحية سياسية؟ فايس يقول أنها ماركسية، وقد أصبح هذا الأمر محل جدل طويل. ومن المؤكد أنها ليست جدلية بمعنى أنها لا تثبت صحة قضية، أو تستخلص مغزى (أخلاقيا) ومن المؤكد أن بناءها المنشوري يجعل سطورها الأخيرة ليست هي المكان الذي تبحث فيه عن الفكرة التي توجز للعمل. أن فكرة المسرحية هي ذات المسرحية، وهذه لا يمكن صياغتها في شعار بسيط. هي تقف بحسم وصلابة في صف التغير الثوري، لكنها تعي - على نحو مؤلم - كل العناصر في موقف إنساني عنيف، وتقدمها لجمهورها في صورة سؤال مقلق: «الشيء الهام أن ترفع نفسك إلى أعلا عن طريق شعرك وحده. وأن تتصرف نحو الداخل والخارج لترى العالم كله بعينين جديدتين...».

يمكن أن يتساءل أحد : «وكيف؟»، عن حكمة يرفض فايس أن يجيب، أنه يرغمنا على أن نربط بين الأضداد وأن نواجه التناقضات. أنه يتركنا عراة. أنه يبحث عن معنى بدل أن يحدد المعنى، ويلقى عبء الوصول إلى إجابات إلى مكانه الحقيقي الذي إليه ينتمي: بعيدا عن الدرامي، داخل أنفسنا.

3 استفزازات - القسوة والجنون والحرب

مانيفستو الستينيات:

لم تقدم الثقافة خيرا لأي إنسان مهما كان. ولم يحدث أن أدى عمل فني بإنسان واحد لأي يصبح أفضل مما هو عليه.

كلما أصبح الناس اكثر وحشية، بدا عليهم، أكثر وأكثر، أنهم يتذوقون الفنون.

تقديم ريبرتوار من المسرحيات الكلاسيكية هو في ذاته أمر غير مجد. ليس هناك أي فارق روحي بين إعادة إحياء ابسن، أو تقديم كوميديا موسيقية.

ليست المشكلة أننا ننشد التسرية، لكن المشكلة هي أننا لا ننشدها. ولو أن كل جماهير المتفرجين أصروا على طلب التسوية، ولا شيء سواها، فسيكون على المسارح في العالم: (أ) إما أن تخلو تماما من روادها، مرة واحدة وللأبد، (ب) وإما أن تبدأ في التخلص من كثير من الأعمال الجادة.

لعنة مسارح ستراتفورد أنها دائما غاصة بالمتفرجين، وهم يصفقون لأسوأ العروض؟ يصفقون لأفضلها، لماذا لا يصرون على طلب التسوية؟ لو أنهم فعلوا لقدمنا لهم أعمالا أفضل.

النبالة هراء. ولا أحد يعرف ماذا كانت القيم الأخلاقية عند شكسبير، وليس أمامنا سوى أن نمضي نحو ما هو مثبت في نصوصه اليوم، وليس في أي من طبعاتها ضمان لطريق التأثير في المتفرجين حتى يذرفوا الدمع، أو توجيههم نحو حياة ألطف.

حين يقول أحدهم: «إنني لم أتأثر»، من أعطاه الوهم بأن مشاعره جهاز رصد فائق الحساسية والدقة؟ وهناك دائما ناقد واحد يزعم أنه لم يتأثر. وربما كان هذا صحيحا.

الذكاء هراء. نحن ننتج نوعا من الممثلين المصابين بندوب من التطرف: التمثيل أجوف، والطبيعة شيء مسطح، وهو يمضى بذكاء بين الاثنين في التمثيل: الشرارة في المنتصف، والقطبان متباعدان.

على الممثل ألا يكتفي بتقديم ما يفهمه، لأنه في هذه الحالة سيجعل سحر الدور على قد مستواه. بل عليه أن يخلّى الدور يثير نفسه كل الأصدقاء التي لا يستطيع أن يبلغها وحده.

« البرلينر - انسامبل» أحسن فرقة في الدنيا. وهى تخصص للتدريبات أوقاتا طويلة جدا. وفى موسكو ثمة أعمال استغرقت التدريبات فيها سنتين كاملتين ثم جاءت النتيجة مفزعة. هذا حظ عاثر، لكنه لا يثبت أن التدريبات الطويلة أمر سيئ.

البعض ينفق أمواله بحكمة والبعض يبددها، لكن هذا لا يثبت أن الفرقة الدائمة ستكون بحالة أفضل إذا افتقرت إلى المال.

حين تحدث السورياليرن عن اللقاء بين المظلة وماكينة الخياطة فانهم قالوا شيئا. والمسرحية هي لقاء بين الأضداد. وهذا هو التجانس المسرحي. الانسجام تنافر وتعارض.

إذا لم تجعلنا المسرحية نفقد توازننا، أصبحت الأمسية كلها فاقدة التوازن.

إذا أثبتت المسرحية أي شيء نحن نؤمن به فعلا فلا جدوى منها بالنسبة لنا اللهم إلا إذا أكدت - بالطبع - فكرة أن المسرح يمكن أن يساعدنا على رؤية أفضل.

المسرح الاجتماعي مات ودفن. المجتمع بحاجة إلى تغيير، وهى حاجة ملحة، ولكن فلنستخدم أدوات صالحة على الأقل، والتلفزيون أداة حقيقية،

أما استخدام مسرحية لشن حرب فهو كمن يحرث في البحر.

المسرح الاجتماعي لا يستطيع أن يبلغ هدفه بالسرعة الكافية، والوقت الطويل الذي يستغرقه التصوير يرغمه على تبسيط قضيته، وهى - على التحديد - النقطة التي يثيرها خصومه. لقد اجتاحت «البرلينر - انسامبل» لندن مثل العاصفة. ما الذي سنظل نذكره: المهارة أم المعنى؟

نحن بحاجة للنظر نحو شكسبير. وكل شيء جدير بالاهتمام عند بريخت وبيكيت وأرتو موجود - في شكسبير. ومن أجل أن نثبت فكرة لا يكفى أن نقولها، بل يجب أن تحترق في ذاكرتنا. هاملت مثال لهذه الفكرة.

هذا اختبار قاس: بعد عشر سنوات، هل سيبقى في نفوسنا أثر نستطيع استخدامه لإعادة بناء المسرحية؟ هذا الأثر مثل الحامض المحترق، سيتشكل مثل «السلويت» لكنه ليس مجرد صورة، إنه صورة ذات شحنة عاطفية وثقافية، عن هذه النواة الصلبة يمكن اكتشاف معاني العمل من جديد. أمثلة: الأم شجاعة تجر العربة - مشردان تحت شجرة - شاويش راقص.

في شكسبير مسرح ملحمي، وتحليل اجتماعي، وقسوة طقسية واستبطان وليس فيه تأليف أو تعقيد بينها، بل هي تبقى جنبا لجنب، متناقضة، متعايشة غير متصالحة.

ولا جدوى في انتزاع شرائح من القيم الشكسبيرية ثم استخدامها من جانب الدرامي مثل أوراق اللعب، والدرامي الذي يأخذ منه حسه التاريخي دون الاستبطان هو كائن مميت، مثله مثل المخرج الذي يأخذ مظاهر الأبهة دون المعنى.

ويبقى أننا جميعا ضجرون من شكسبير ضجر الموت، لقد رأينا كل المسرحيات غير المعروفة، ولا نستطيع أن نحيا على إعادة الروائع.

ونحن لا نستطيع أن نعيد بناء مسرح شكسبيري عن طريق التقليد، وفى الوقت الذي يقر فيه قرارنا على تكنيك شكسبيري فنحن خاطئون. يتحرك الرجل الميت، ونبقى نحن دون حراك. والتصميم الحديث لخشبة المسرح مساو في ابتذاله لتلك الستارة المستعرضة.

ليس منهج شكسبير ما يثير اهتمامنا. أن الطموح الشكسبيري هو ما يثير الاهتمام الطموح للتساؤل عن الناس والمجتمع في حالة الفعل والعلاقة بالوجود الإنساني، الجوهر والثرى.

كنت أظن أنني أعرف - عن ظهر قلب - كل كلمة في «نصيحة للممثلين..» وذات يوم دعت هاتين الكلمتين: «الشكل والثقل.... ما هو الشكل والثقل عندنا اليوم؟

ومن يهتم بإجابة السؤال - ؟
ولماذا لا يهتم أحد؟

نستطيع أن نتحدث عن الإسكان في التليفزيون، ونتحدث عن السماء في الكنائس الخاوية. في المسرح نستطيع أن نسأل لماذا يستحق البيت أن تعيش فيه، وهل نحن راغبون في السماء حقا. أين هو المكان الذي نستطيع فيه أن نفعل مثل هذا؟، ونحن نستطيع أن نتحدث عن ساعات عمل أقل في الأسبوع، وعن أوقات الفراغ، وإذا نحن لم نختبر حياة الفراغ في المسرح، فأين يمكن أن نختبرها؟ في أماكن حجز المعتوهين؟.

هل هؤلاء الدراميون كائنات مفزعة؟ وإذا لم يكونوا كذلك، لحسن حظهم، فليقولوا لنا ما سرهم. أما إذا كانوا فليواصلوا الحفر في فزعهم، إذا جرءوا على أن يحفروا أسفل ما هو سيكولوجي، فإنهم سيجدون البركان.

وهم إذا اكتفوا بالوصف البسيط لبركانهم، فانهم يدعوننا للعودة إلى عصور الظلام، أما إذا صعدوا بهذا البركان الداخلي إلى ضوء المجتمع، فان الانفجار سيكون جديراً بالمشاهدة.

في باريس، يطلقون كلمه «الاعاده او التكرار علي البروفات او التدريبات و ليس ثمه اتهام مميت اشد من هذا. وفى باريس فرقه اسمها «المسرح الحي» (Theatre Vivant). وليس ثمة اسم أحسن من هذا، كلمة «الحي» هذه غامضة، لن تضيف شيئا إذا نحن حاولنا أن نجعلها اكثر تحديدا. يجب أن نضع لها تعريفات جديدة طوال الوقت.

الحمد لله أن فننا لا يدوم، فنحن - على الأقل لا نضيف مزيداً من الرمم للمتاحف، والعرض الذي قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقا. إذا تقبلنا هذه الحقيقة، استطعنا أن نبدأ دائما من نقطة البداية.

مسرح القسوة:

قضينا معظم سنة 1965 في العمل مع جماعة صغيرة وراء أبواب

موصدة، والآن ونحن نقدم بعض تجاربنا تلك على الملأ، فإننا ندعو عروضنا هذه «مسرح القسوة» اعترافا منا بفضل أرتو. وحين استخدم أرتو كلمة «القسوة» فلم يكن يقصد إثارة نزعات سادية، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، أو - لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد - مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعا.

كان البرنامج أقرب إلى الكولاج «أو العمل المسرحي المختلط الذي يعتمد على طلقات في الظلام، وطلقات تصوب على أهداف بعيدة، لم يكن سلسلة من النصوص فنحن لم نكن نهدف إلى تقديم أشكال جديدة في الكتابة للمسرح، وليست هذه تجربة أدبية، ذلك أننا أحسسنا - تشارلس مورويتز وأنا - إحساسا قويا بأن ثمة مصادر للتعبير المسرحي يتم تجاهلها، فقررنا أن نجمع معا عددا من الممثلين والممثلات لدراسة هذه المسائل.

ونحن نعتقد أن المسرح المعافى يجب أن يتكون من أجزاء ثلاثة: المسرح القومي، الذي يبقى حيا عن طريق التجديد المستمر في تقديم الأعمال الكلاسيكية قديمة وحديثة، وعروض الكوميديا الموسيقية المفعمة بالحيوية والقدرة على بعث الفرحة والبهجة من خلال الموسيقى، واستخدام الألوان، وإثارة الضحك المقصود من حيث هو كذلك، ثم المسرح التجريبي. والآن، نظراً لأن كثيرا من ممثلينا قد انتقلوا إلى العروض التجارية التي تحقق نجاحا كبيرا، فقد خسرنا مسرحنا الطليعي. مجال العروض الموسيقية له مؤلفوه الذين يضعون له الموسيقى العيانية والموسيقى الرياضية أو العددية والموسيقى الإلكترونية، هم سابقون لزمانهم، لكنهم يمهدون طريق الموسيقيين الشباب التالين عليهم. والأمر شبيه بهذا في فن الرسم، بعد التجارب الكثيرة في الشكل والفراغ والتجريد، وفن «البوب» اليوم مجرد فن من الفنون الأيسر منالا. ولكن: أين الطليعة في المسرح؟ من المؤكد أن كتاب المسرح يستطيعون - باستخدام آلاتهم الكاتبة فقط - استكشاف الشكل، والبحث عن طرائق جديدة للكتابة للمسرح، بل وربما استطاعوا أن يجدوا السبل لتقديم أعمالهم. ولكن إلى أي حد تقترب هذه التجارب - وبعضها كوارث حقيقية - من تلك التي يتعلم منها الممثلون والمخرجون كيفا يبتعدون عن تلك الأشكال الجامدة، والمتحجرة، والناقصة، السائدة اليوم؟

كي نواجه جمهورا جديدا بصيغ إبداعية جديدة، يجب أن نكون قادرين،

أولا - على أن نواجه المقاعد الخالية. ورغم ذلك لا يزال المحك الرئيسي في مسرحنا اليوم هو حجم الجمهور. حتى أفضل متعهدينا وممثلينا ومخرجينا وكتابنا يعتقدون، صادقين، أن هذا معيار جيد للحكم، ويعملون، مخلصين، وهم مقتنعون بأن العرض الناجح يجب أن يغطى تكاليفه على الأقل. وهذا ما يحدث في الأغلب، وهو شيء طيب إن حدث. ولكن في ظل هذا النظام فإن أي مسرح مضطر للتوقف على الأقل، فلا أحد - مهما بلغ من مثالية - يستطيع الاستمرار في العمل وخسارة المال. وعلى هذا فإن أولئك الباحثين عن المال يقولون بوضوح: «إننا مهتمون فقط بتحقيق الربح»، في حين أن أفضل الآخرين قد يقول: «إنني أريد فقط أن أغطى النفقات»، وهذا خطأ، فالمسرح الذي يكون عليه دائما أن يغطى نفقاته هو مسرح بليد.

كانت فرقة «الرويال - شكسبير» تشرف على تجربتنا إشرافا تاما. وما دام لدينا مسرح صغير، فإن هذا الإشراف يمكن أن يكون شاملا، وهى مستعدة لأن تغطينا حتى لو لم نبع مقعدا واحدا، في أي من العروض. في ظل هذه الشروط، فان الفشل يعنى العجز عن إبقاء هذا النوع من المسرح حيا، أو اقتصاره - بطريقة عنيفة - على خط واحد من خطوط التجريب.

وقد وجد أرتو إثبات نظرياته في مسرح الشرق، وفى حياة مكسيكو، وفى أساطير التراجيديات الإغريقية، وفى المسرح الإليزابيثي قبل هذا كله.

فالمسرح الإليزابيثي يتيح للدرامي تلك المساحة التي يستطيع أن يتحرك فيها بحرية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. وإنما تكمن قوة ومعجزة النصوص الشكسبيرية في حقيقة أنها تقدم الإنسان من جميع جوانبه على نحو متزامن. ونحن بدورنا نستطيع أن نشعر بالتوحد، أو نبقى على مبعدة، نسلم أنفسنا للوهم أو نرفضه، ويمكن لمشهد بدائي أن يزعجنا على مستوى ما قبل الشعور، على حين يبقى العقل الذكي يراقب، ويعلق، ويهدئ. فنحن نتوحد على المستوى الانفعالي، الذاتي، وفى نفس الوقت نستطيع أن نقوّم على المستويات السياسية والموضوعية ومن حيث العلاقة بالمجتمع، ونظرا لأن الجذور العميقة تضرب بعيدا عن اليومي، فان اللغة الشعرية والاستخدام الطقسي للإيقاع يكشفان لنا جوانب في الحياة لا تتيسر رؤيتها على السطح.

مع ذلك، فعن طريق انكسار الإيقاع، أو الانتقال المفاجئ إلى النثر، أو الانزلاق إلي لهجة عامية، أو جملة حوار جانبية يتوجه بها الممثل نحو الجمهور، كان شكسبير يهدف لأن يذكرنا بأين نحن، ومن ثم يرجع بنا إلى العالم الصلب المألوف، بعد أن تم قول كل شيء، وفعل كل شيء، لن تعود المسحاة سوى مسحاة. إن لشخصياته هذا الاتساق المركب، لواحد مستغرق تماما في فيضه الخاص، في حياته الداخلية، لكنه - في ذات الوقت - يمثل تخطيطا دقيقا يمكن التعرف عليه.

كانت وسيلة التعبير الرئيسية عند شكسبير هي الشعر. وهى أداة ثرية، ورشيقة، تشكلت ونضجت في فترة استثنائية مواتية. كانت فيها اللغة الإنجليزية تطوع عضلاتها، وتتأهب لدخول عصر نهضتها. وقد فشلت كل المحاولات التالية في تحقيق النتائج التي حققها شكسبير بالشعر المرسل.

من وجهة نظر معينة، يمكن اعتبار «القسوة» عند أرتو محاولة لاستعادة تنوع تعبير شكسبير بوسائل أخرى، وتجاربنا التي تستخدم عمل أرتو كنقاط انطلاق، اكثر منه نموذجا يجب إعادة تكوينه بطريقة حرفية، يمكن تفسيرها كذلك من حيث هي بحث عن لغة مسرحية تكون في مثل طواعية ونفاذ مسرح الإليزابيثيين.

ويبدأ بحثنا بالنظر إلى اثنين من أحجار الزاوية: جارى وأرتو، جارى: قوة تدمير رائعة، اجتذب الأدب الفرنسي من رمزية «نهاية الدائرة» إلى عصر التكعيبية، والنصوص المأخوذة عن رائعته المهوشة الداعرة، «أوبو ملكا» تستخدم كمبررات للارتجال، ولكي توضح - بين ما توضح - أن هذه التجربة لا تستبعد بالضرورة - حس الفكاهة. أما أرتو فيمثله العرض الأول للقسم الوحيد الذي كتبه حواراً: تدفق الدم.

هذا التيار من القسوة تم اختياره فيما بعد، بمساعدة نصوص كتبت له خصيصا وبمساعدة التدريبات والتمارين الخاصة، أو بمحاولات إعادة فتح باب المناقشة حول العلاقة بين المسرح والفيلم، وبين المسرح والصوت. وفى كل الأحوال فإن ما كنا نبحث عنه هو قوة ومباشرة وكثافة التعبير.

بهذه الروح، حاولنا الاقتراب من اكثر الأعمال تجريبية على الإطلاق: هاملت. وقد بدا من الملائم افتتاح برنامج سنة 1964 - الاحتفال بنهاية القرن الرابع بعد رحيله - بتقديم عمل من أعماله، وبأكثر الطرق الممكنة

راديكالية وجذرية.

لماذا نعرض هذه التجربة أمام الجمهور؟ لأنه ما من تجربة مسرحية تكتمل تماما دون جمهور يرقبها،. ولأننا كنا بحاجة لمعرفة ردود الفعل. ولأننا نريد أن نرى النقطة التي التقينا عليها، ولأننا نريد أن نخضع ردود الفعل هذه للفحص الذي نخضع له عملنا.

ولم تكن هذه الجماعة واجهة عرض لأولئك الباحثين عن نجوم المستقبل، لكنها كانت تأمل في أن تلقى القبول لذاتها، لم تكن تحاول صنع الأخبار، لكنها كانت تأمل في أن تثير مناقشات واسعة.

كنا نقدم برنامجنا في وقت اهتزت فيه كل التقاليد المسرحية، ولم تعد فيه قواعد ثابتة. وجماعتنا - من جانبها - قامت بتفكيك الحكاية والبناء والشخصيات والتكنيك والإيقاع والنهايات الكبيرة والمشاهد العظيمة ونقطة الذروة الدرامية. لقد بدأت من المقدمة المنطقية التي تقضي بأن اضطراب حياتنا وتعقدها في منتصف الستينات لابد أن يدفعنا لطرح التساؤلات حول كل الأشكال التي تلقى القبول.

وماذا بعد؟

لا يستطيع المسرح أن يكون خالصا:

حين يكون مسرحنا جادا، فلا يمكن أن يكون شديد الجدية. فماذا نعنى بكلمات مثل «صادق» و «حقيقي» و «طبيعي»؟ إننا نستخدمها كدروع تدفع عنا أذى التجربة المسرحية. ذلك أن التجربة الحقيقية يمكن أن تكون مؤلمة وغريبة لدرجة أنها تبدو «غير صادقة» و «غير حقيقية» و«غير طبيعية».

من حين إلى حين، يعي المسرح أنه قد أصبح داجنا، ويتم تقاذف كلمة مثل «الشعر»، وترتفع صيحات تتردد فيها كلمات: «التراجيديا» و «التطهير» و«أين الشعراء»؟. وبعدها ماذا يحدث؟ يبدأ بحث شامل وخفي ورصين عن القيم العليا أو الكامنة، بحث مثير مبالغ في تمجيده حتى يبدأ أحدهم في الضحك، بعدها يحس كل مؤسسي الفن هؤلاء أنهم تحت وابل بارد، بأبسط المعاني.

أملنا الوحيد الباقي هو في النهايات القصوى، في زواج الأضداد، حتى إن تحطم التقاليد التي تثير المخاوف والآلام تصحبه الضحكات، وحتى أن

استكشاف الزمن والوعي وطقوس الحب والموت تصحبه البذرة الخشنة للحياة وللأحياء. المسرح هو المعدة التي يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين: البراز والأحلام.

يو. اس تعنيك أنت، يو. اس تعنينا نحن:

مسرح الرويال شكسبير يستخدم المال العام كي يقدم مسرحية عن الأمريكيين وحربهم في فيتنام. هذه حقيقة منذرة بالتفجر، وقد أدت لردود فعل كثيرة متناقضة، بحيث بدا أن الأمر بحاجة لشيء من التفسير.

إن المسرح يصيبني أحيانا بالغثيان، حين تروعني الصنعة فيه، رغم يقيني - في ذات اللحظة - أن شكليته هي قوته، ويعزى ميلاد يو. اس إلى إحساس جماعة منا بأن الحرب في فيتنام تخلق موقفا اكثر قوة وحدة وإلحاحا مما استطاعت أي دراما بين أيدينا أن تعبر عنه. فكل المسرح الذي نعرف أخفق في أن يتناول القضايا التي تعنى الممثلين والجمهور - بقوة - لحظة لقائهم الفعلي، لأن الذوق العام ينتهك بافتراض أن الحروب القديمة بالكلمات القديمة إنما هي أكثر حياة من الحروب الدائرة اليوم، وأن صور البشاعة القديمة تكتسب شيئا من التحضر في راحة ما بعد العشاء، أما صور البشاعة التي تحدث الآن فليست جديرة بالاهتمام.

وقد بدأنا يو. اس من أمير بدا أننا بحاجة إليه أشد الاحتياج: تلبية النداء المتمثل في التحدي الذي يخلقه الموقف في فيتنام. وكنا على يقين بأنه لم يوجد، بعد، عمل فني مكتمل وناجز عن فيتنام، وكنا نعرف أنك لا يمكنك أن تذهب إلى مؤلف، وتعطيه مبلغا من المال، وتقول له: نحن نطلب - كما من متجر- الرائعة التالية عن فيتنام. هكذا كان أمامنا: إما أن نبقى دون عمل شيء، أو أن يقول قائلنا: هيا نبدأ.

خمسة وعشرون ممثلا، على علاقة وثيقة بما ندعوه فريق المؤلف. بدأوا يفحصون الموقف الفيتنامي، واستغرق هذا الأمر عدة شهور. وعلى مدى أكثر من خمسة عشر أسبوعا من التدريبات، اكتسب كل ممثل علاقة بفيتنام، ربما كانت اكثر قوة مما يمكنك أن تتوقع من شخص آخر لم يتح له هذا الوقت، وهذه الفرصة المواتية. والآن، فإن أي عرض سيقدم (وهذا صحيح أيضا بالنسبة لكل أشكال المسرح) سيمنحك - أنت الشاهد - إمكانية

واحدة. وأنت تدفع للممثل؟ لو كان خادمك، أو نصير قضيتك، كي تجعله يمضى لشأن قاس يتطلب مهارة فائقة، وهو أن تحصل منه - خلال فترة قصيرة - على تكثيف لما استطاع أن يجمعه في فترة طويلة من الزمن. إن الممثل يصبح مثل المرشح النقي، عليه أن يترجم شتات هذه المادة المحيّرة، وأن يرجع - المرة بعد المرة - إلى فيتنام، ثم يربط ما يجده بما يخبره باعتباره حقيقيا في ذاته، ثم ينفض هذا كله معك، أخيرا، خلال ثلاث ساعات.

وقد سئلت مراراً عما إذا كنت أجد شيئا سيخلف أثرا في تتابع الأعمال التي قدمناها من «الملك لير» إلى «يو. اس» وأحد الأشياء التي نعتقد جميعا أنها ستخلف أثرا هي الطريقة التي تتغير بها الأمور من سنة لأخرى ونحن نؤدي تمرينات التمثيل، أو الارتجالات. فقبل عشر سنوات كانت مسألة تجميع عدد من الممثلين الإنجليز للارتجال حول موضوع ما، أمرا بالغ الصعوبة، وكانت أصعب العقبات التي عليك أن تواجهها هي عدم رغبة الممثل الإنجليزي في أن يلقى بنفسه إلى شيء مجهول وغير محدد بدقة. أما اليوم فإننا نجد أن مسألة طلب جماعة من الممثلين كي تؤدى مشاهد التعذيب والوحشية والعنف والجنون قد أصبحت أمرا ميسورا لدرجة مخيفة، وممتعاً لنا جميعا بدرجة مخيفة كذلك. يتشكل الأمر ويتحرك ويتطور بسهولة مفزعة تماما.

وحين يقعد الممثلون صامتين في نهاية عرض يو. اس، فهم يعيدون طرح السؤال علينا جميعا، في كل ليلة، حول موقفنا هذه اللحظة، هنا والآن، مما يحدث داخل نفوسنا، وفى العالم من حولنا. وذات نهاية عرض يو. اس ليست - كما فهم البعض - اتهاماً أو لوماً موجهاً من الممثلين للجمهور، لأن الممثلين - حقا - مشغولون بأنفسهم. يستخدمون ويواجهون تلك الجوانب المروعة في ذواتهم.

ولم يزعم عرض يو. اس المزاعم، لقد صدر عن عمل تجريبي، وتلك طريقة أخرى للقول بأنه قد أصبح كذلك نتيجة سلسلة من المحاولات لطرح قضية معينة.

كانت المسألة هي: كيف يمكن للأحداث المعاصرة أن تدخل إلى المسرح؟ ووراءها يكمن السؤال: ولماذا تدخل إلى المسرح؟ رفضنا عدة إجابات: رفضنا

أن يكون المسرح فيلما تسجيليا يعرضه التليفزيون، ورفضنا أن يكون قاعة محاضرات، ورفضنا أن يكون موكب دعاية. رفضنا هذا جميعا لأنه من الفيلم التليفزيوني حتى قاعة الدراسة، مرورا بالصحف والملصقات والأغلفة كانت المهمة المطلوبة تؤدى من خلال وسائط تم تطويعها لأدائها، ولم نكن مهتمين بمسرح الحقيقة.

نحن مهتمون بمسرح المواجهة. وبالنسبة للأحداث المعاصرة: أي شيء يواجه أي شيء؟ من يواجه من؟ عن قضية فيتنام يمكننا القول أنها تعنى كل فرد وهى رغم ذلك لا تعنى أي فرد، وإذا استطاع إنسان أن يحمل في عقله - في يوم واحد - رعب فيتنام، والحياة المألوفة التي يحياها، فإن التوتر بين هذين لن يكون محتملا على الإطلاق. سألنا أنفسنا: هل يمكن، إذن، أن نضع أمام المشاهد - للحظة واحدة - هذا التناقض: تناقضه هو وتناقض مجتمعه؟ أية مواجهة درامية اكثر اكتمالا من هذه المواجهة؟ أية تراجيديا أكثر حتماً واكثر إثارة للفزع؟ كنا نريد من الممثلين أن يكشفوا كل جانب من جوانب التناقض حتى يستطيعوا في النهاية بدل أن يدينوا الجمهور أو يواسوه، أن يكونوا ما افترض في الممثل أن يكون: ممثل الجمهور الذي أعد ودُرّب كي يسبق المشاهد في طريق، يعرف المشاهد أنه طريقه هو.

وقد استخدمت يو. اس حشدا من الوسائل الفنية المتناقضة لتغيير الاتجاه، وتغيير المستويات. كانت تهدف لأن تضع المختلف جنبا إلى جنب، غير أن هذه لم تكن الدراما، كانت صورة من صور الغواية: أن تستخدم لغة معاصرة طريفة سريعة الزوال، من أجل التودد إلى المتفرج ومضايقته للمشاركة في تحول موضوعات هي - في الأساس - موضوعات تصده وتنفره.

ولم يكن هذا كله إلا إعدادا، مثل المراحل الكثيرة التي تسبق قتل الثور في حلبة المصارعة. ولم تكن تهدف إلى القتل ولكن إلى ما يسميه المصارعون لحظة الحقيقة. ولحظة الحقيقة عندنا هي لحظة الدراما كذلك، اللحظة التي لا تأتى مرتين في تراجيديا كاملة، المواجهة الواحدة والوحيدة. كانت هذه لحظة النهاية دائما، حين يتوقف كل زعم بالتمثيل، ويصمت الممثل والجمهور جميعا، لحظة ينظرون هم وفيتنام كل في وجه الآخر.

اكتب هذه السطور عقب فراغي من تقديم مسرحية «أوديب» التي تبدو

القطب المعاكس لتجربة يو. اس. رغم ذلك، فإن هاتين القطعتين المسرحيتين ترتبطان عندي على نحو وثيق وغريب: لا شيء مشترك بينهما من حيث المصطلح، لكن الموضوع الرئيسي متطابق تقريبا: هو النضال لتجنب مواجهة الحقيقة. فمهما كان الثمن، يعمد الإنسان دائما إلى ترتيب كل الأشياء التي في مقدوره من أجل أن يتفادى التعرف البسيط على الأمور كما هي. ما سر هذه الظاهرة الغريبة في أصل طريقتنا في الوجود ذاتها؟ هل ثمة موضوع أكثر أهمية وحيوية لفهمنا، اليوم، من هذا الموضوع، وهل ينتمي لغز أوديب، حقا، إلى الماضي؟

خرجت من التجربتين بتساؤل خاص يبدو أنه سيظل عندي طويلا دون جواب: حين تعرض المسرح لقضية معاصرة، ملتهبة ومقلقة مثل قضية فيتنام، لم يفشل في بعث استجابات قوية ومباشرة، ويبدو أن هذا كسب طيب لأننا نريد لمسرحنا أن يكون قوياً ومباشرا. ولكن: حيث أن الزناد خفيف على هذا النحو، وحيث أن القذيفة تنطلق بمثل هذه السرعة، وحيث أن الاستجابة الأولى بهذه القوة، فليس من الممكن أن نمضي أعمق من ذلك، فما أسرع ما تهبط المغاليق!

«أوديب» مسرحية رومانية تعرض في المسرح القومي، كل شيء مطمئن. وكل الحواجز لدى الجمهور مرفوعة، فمئات السنين من الثقافة الآمنة والمعزولة تجعل من أي «أوديب» تمرينا لا ضرر فيه ولا خطر منه. لا مقاومة، إذن، من جانب الجمهور، وبوسع ممثلين مسلحين بنص بليغ أن يمضوا أعمق ما يمكن، هابطين إلى أرض المراوغة الإنسانية، ويتبعه الجمهور، هادئا وواثقا، فالثقافة تعويذة تحميهم من أي شيء يمكن أن يتطوح من الماضي ببذاءة ليقتحم حياتهم الخاصة.

يلمس الحدث المعاصر أعصابا عارية، لكنه يخلق رفضا فوريا للاستماع. وللأسطورة والعمل الشكلي الرسمي تأثيرهما، لكنهما معزولان بنفس القدر، فأي الجانبين - في حقيقة الأمر - أكثر جدوى للمشاهد؟ أتمنى أن أعرف جواب السؤال؟

فن ضائع:

تخلو مسرحية «أوديب» تأليف سينيكا من أي حدث خارجي، وربما

بقيت دون أن تمثل على الإطلاق في حياة صاحبها، ومن المحتمل أنها كانت تقرأ بصوت عال بين الأصدقاء في الحمام. وهي - على أي حال - لا تدور أحداثها في مكان بعينه، والناس فيها ليسوا أناسا، والحدث الحي - وهو يمضى خلال الصور اللفظية - يقفز إلى الأمام وإلى الخلف مثل تكتيك السينما، في حرية تمضى لأبعد من حرية الفيلم.

إذن، هذا هو المسرح وقد تحرر من تصميم المناظر، وتحرر من الثياب أو الأزياء، وتحرر من حركات الخشبة، والإيماءات وما إليها. وقد لا نود أن نشاهد مثل هذا المسرح، لكننا نعرف - على الأقل - من أين نبدأ، فكل ما تحتاجه المسرحية هو إذن موسيقى موهوب ومتفرد، يسرى حب المسرح في دمه، وهو هنا شريكي الذي لا أستطيع الانفصال عنه: ريتشارد بيسلي، ثم جماعة من الممثلين ليقفوا دون حركة. لكن هؤلاء الممثلين الذين لا يتحركون عليهم أن يتكلموا، عليهم أن يضعوا أصواتهم في حالة حركة، وهذا الفعل ذاته سيؤدى إلى استثارة حركات أخرى غير مرئية أي أن الخارج الساكن يغطى الداخل الذي تدب فيه ديناميكية غير عادية. واليوم فإن المسرح القائم على الوعي بإمكانيات الجد قد أطلق جيلا من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدي مكثفة، ومثل هذا النص لا يتطلب أقل من هذا، بل لعله يتطلب أكثر: يتطلب من هؤلاء الممثلين الذين طوروا إمكاناتهم الفيزيقية لا أن يتراجعوا للخلف، ولكن أن يندفعوا للأمام في اكثر الاتجاهات مشقة: نحو اكتشاف كيفية تحويل القفزات والدحرجات والشقلبات إلى حركات أكروباتية للحنجرة والرئتين مع بقاء حالة السكون. وقبل كل شيء فإن هذا النص يتطلب فنا ضائعا: فن التمثيل غير الشخصي.

كيف يمكن أن يكون التمثيل غير شخصي؟ إنني أرى - على الفور - ما يمكن أن يحدث لممثل موثوق بقدراته، حين يسمع هذا التعبير، ويحاول أن يبقى مخلصا في عملية نزع الشخصية عن ذاته: بمعنى أن يبقى وجهه مجموعة من العضلات المشدودة، وصوته بوقاً غير واضح، إنه يمكن أن يبلغ إيقاعات غير طبيعية على الإطلاق. وربما بدا له أنه يأخذ مكانه في مسرح طقسي - لكنه قد يبدو لنفسه مؤديا لطقس كهنوتي في حين يبدو لنا زائفا. رغم ذلك، فهو لو أطلق العنان لشخصيته، وإذا نظر إلى التمثيل من

حيث هو تعبير شخصي، فسيبدو - بسهولة - شكل آخر من أشكال الزيف، يغرق النص في مستنقع من التأوهات والصيحات، والتي تصدر كلها عن استعداد لعرض هواجسه ومخاوفه. أن أسوأ سمات المسرح التجريبي إنما تأتى نتيجة إخلاص هو - في جوهره - . ضد الإخلاص. ومثل هذه الحالة تنكشف مباشرة حين تبدأ الكلمات في الظهور: لأن الانفعال الزائف يعوّق الوضوح.

وبطبيعة الحال، فإن كل ألوان التمثيل ما دام يؤديها بشر، فهي شخصية، رغم ذلك فمن المهم جدا أن نحاول أن نميز بين شكل التعبير الشخصي غير المجدي، المسرف في انغماسه في الذات، وشكل آخر من التعبير يكون غير شخصي وفرديا خالصا، معا وفى ذات الوقت. هذا الاختلاط مشكلة أساسية في فن التمثيل المعاصر ومحاولة تقديم نص «أوديب» في بؤرة هذه المشكلة.

كيف يستطيع الممثل أن يتناول هذا النص؟ قد تكون إحدى الوسائل الشائعة أن يوحد ذاته بالشخصية التي يلعبها، وهنا يتعين عليه أن يبحث عن تشابهات سيكولوجية بينه وبين أوديب، كأن يقول لنفسه: لو أنني أوديب لفعلت كذا وكذا لأنني أتذكر أن...، وهو يحاول تحليل أوديب وجو كاستا باعتبار أنهما كانا «بشرا حقيقيين». وهو أميل لأن يكتشف الإخفاق الكامل لهذا المنهج فقد يكون أوديب وجو كاستا تركيزا لمعنى إنساني، لكنهما ليسا شخصيتين.

وثمة منهج آخر في التمثيل، يلقى بالسيكولوجيا بعيدا، ويبحث، فقط، عن تحرير ما هو غير عقلي في طبيعة الممثل، هنا عليه أن يحاول خلق حالة من حالات النشوة تستثير منطقة ما قبل الشعور، ومن السهل عليه أن يزداد اقترابا من الأسطورة الشاملة وأن يتخيل - بالتالي - أنه قادر على استخلاص مادة درامية صحيحة، ولكن عليه أن يحذر ألا يكون منساقا وراء حلم، ذلك إن الرحلة إلى ما قبل الشعور قد تكون وهما يتغذى على وهم، ويبقى التمثيل على ما هو عليه.

لا يكفي الممثل أن يلقى حقيقته، لا يكفيه أن يتفتح انفتاحا أعمى على الدفعات النابعة عن مصادر داخل ذاته هو عاجز عن فهمها. إنه بحاجة إلى تفهم يكون مرتبطا بأسطورة أرحب، وهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا الارتباط إلا عن طريق الولاء والاحترام الهائلين لما ندعوه الشكل. هذا

الشكل هو حركة النص، هذا الشكل هو سبيله الفردي لاقتناص تلك الحركة.

وليس عبثا أن نجد أعظم الشعراء دائما بحاجة لأن يعملوا في مادة موجودة من قبل. «أوديب» لم يخترعه أحد، فقبل الدراميين الإغريق كانت الأساطير، والكاتب الروماني سنيكا أعاد العمل على نفس المادة، وكثيرا ما كان شكسبير يعيد العمل على مادة سينيكا، والآن يقوم «تيد هيوز» بإعادة العمل على سينيكا، ويصل إلى الأسطورة عن طريقه. هنا يطرح سؤال شائق: لماذا نجد في الدراما العظيمة رغبة عند المبدعين والمبتدعين لأن لا يبتدعوا؟ لماذا ألا يلقون إلا أقل الاهتمام نحو الابتداع الشخصي؟ هل ثمة سر وراء هذا الأمر؟ حين يعمل الدرامي على نمط سابق الوجود، فإنه لا يحاول أن يفرض ذاته ومعناه، لكنه يحاول أن ينقل شيئا آخر، ولكنه ينقل هذا الشيء نقلا صحيحا فعليه أن يكون واثقا أنه مستعد بالإمكان، وبجماع ذاته: من مهاراته لارتباطاته وتداعياته لأعمق الأسرار فيما قبل شعوره، لأن يقفز إلى المسرحية، إلى النظام الموقع، وإلى أن يقوم بدور الحامل أو الناقل. الشاعر حامل، والكلمات عوامل، وهكذا يتم اقتناص المعنى في الشبكة، والكلمات المكتوبة على الورق خيوط الشبكة. وليس مصادفة أن يكون تيد هيوز - اكثر الشعراء فردية، أكثرهم تركيزا في الوقت ذاته. فعن طريق استبعاده القاطع لكل الزخارف غير الضرورية، وكل التعبيرات غير المجدية عن الشخصية، استطاع الوصول إلى شكل خاص، يملكه ولا يملكه في آن.

هكذا نرجع إلى الممثل، هل يمكنه أن يكون حاملا بنفس المعنى؟ أن هذا يتضمن فهمه لتصورين على جانب كبير من الصعوبة: المسافة والحضور. المسافة - كما وصفها بريخت - تعنى أن تبقى شخصيته على بعد ذراع منه، تعنى سيطرة إرادية فردية على كثير من الدفعات الذاتية، رغبة في ظهور ما هو أكثر موضوعية منها. ما الذي يعنيه هنا؟ لا المغزى ولا القرار الفني. نفى الإنسانية على نحو إرادي إنما هو عمل ميكانيكي، وكثيرا ما كشفت عروض بريخت عن سهولة الانزلاق إلى هذا الفخ: استخدام إرادة العقل كما لو أنه «البنتاجون» يطارد العناصر المتمردة في الخليج!

العون الوحيد هو الفهم، كلما ازداد فهم الممثل لوظيفته الحقيقية على كل المستويات، وصل إلى النغمة الصحيحة في أدائه. ولنأخذ مثالا بالغ

البساطة: أن قارئ نشرة الأخبار في الإذاعة غير شخصي، وعلى مبعدة، لأنه يفهم وظيفته: صوت يوضع في خدمة توضيح تلك الصفحة من الأخبار، ومن ثم فهو بحاجة للوضوح والإيقاع، ولأن تكون نبراته لا هي بالدافئة ولا هي بالجافة. أما إدخال انفعالاته الشخصية إلى الأخبار، وتلوينها حسبما تسبب له الأخبار من سعادة أو تعاسة، فهو أمر غبي وسخيف.

ومهمة الممثل أكثر تعقيدا من مهمة قارئ النشرة، وينفتح أمامه الطريق الصحيح لو أدرك أن الحضور لا يعاكس المسافة. المسافة التزام بالمعنى العام، والحضور التزام تام باللحظة المعيشية، والاثنان معا. ولهذا السبب، فإن الاستخدام الانتقائي للبروفات والتدريبات: لتنمية الإيقاع أو الإنصات أو سرعة الأداء أو الدرجة أو التفكير الكلى أو الوعي النقدي، إنما هي ذات قيمة نفيسة، شرط ألا يعتبر أي منها منهجا، وما تقدمه هو مزيد من اهتمام الممثل - جسدا وروحا - بما تتطلبه المسرحية، وإذا أحس الممثل فعلا بأن سؤال المسرحية هو سؤاله الخاص، فقد اقتنصته حاجته للمشاركة فيها، وحاجته لوجود جمهور يراه، وعن الحاجة إلى إيجاد صلة بهذا الجمهور تنبع حاجة لا تقل قوة إلى الوضوح المطلق.

وتلك هي الرغبة التي تقود أخيرا إلى الوسائل، وهي تصوغ الرابطة الجيدة بمادة الشاعر والتي هي - بدورها - الرابطة بالموضوع الأصلي.

4 وما شكسبير؟

شكسبير ليس هو الضجر:

إذا لم يكن العرض الذي قدمته لروميو وجولييت قد فعل شيئا آخر، فقد أثار من حوله مناقشة وجدلا، وهذا شيء طيب في ذاته، لم يعد للمسرح منه حظ كبير فيما بعد. لقد وجه إلى النقد لاعتبارات كثيرة - بعضها متناقض تماما. لكن الأمر ذا الدلالة هو أننا كنا نحاول، في 1946، إعلان قطيعة واضحة مع الأسلوب المقبول في تقديم شكسبير، وكان هذا الجدل - على نحو من الأنحاء - دليل نجاحنا.

وجاذبية شكسبير - على اتساع العالم كله - إنما تكمن أساسا في القوة الدرامية الهائلة لمسرحياته، وأحكام تقدمها. ولكن يجب أن نعترف بأن شكسبير قد أصبح - خلال هذا القرن الأخير- يمثل لجمهور المسرح العادي قطعة من الضجر، مهما كانت درجة الإخلاص للنص والالتزام به.

إن أية لحظة عند شكسبير يجب أن تكون في أهمية أية لحظة أخرى، وكل من يتكلم يجب أن يكون «صاحب الدور الرئيسي» حين يتكلم. ولكن ماذا حدث؟ مع مرور الزمن وتطور المسرح، وحلول الخشبة التي تماثل إطار الصورة، أصبح «النجم» -

والممثل - المدير يفضلان أن يتم تشذيب المشاهد، وأن تُستغل لحظات مفردة، فمسرحية روميو وجولييت - وانتبه لهذا - المعدة أساسا كي يلعب دوريها الرئيسيين صبى وصبية، كجزء من فريق، أصبحت تدريبا لإظهار مواهب اثنين من الممثلين «الكبار».

وقد قيل إن شعر شكسبير يعانى كثيرا من تناوله » الخشن » على أيدينا، وإننا حاولنا أن ننقل الإحساس الصادق بالشعر على نحو ما يفهمه رالي وسيدني ومارلو وايسكس، لا على نحو ما يفهمه تنيسون وباتمور الذي كان يعيش في كوفنتري، وعند الإليزابيثين، فإن العنف والعاطفة والشعر أشياء لا يمكن الفصل بينها أبدا.

وكان ما حاولته هو الابتعاد التام عن التصور العامي لروميو وجولييت من حيث هي قصة حب عاطفية مصنوعة على نحو لا يخلو من تكلف، واستعادة العنف والعاطفة والإثارة المتمثلة في الحشود المندفعة للاحتجاج، والضغائن والمؤامرات، وإعادة الإمساك بالشعر والجمال الصادرين عن نبع «فيروني»، والتي تبدو قصة الحبيبين شيئا عارضا إزاءه.

كنا نعرف قبل أن نبدأ أن محاولتنا الجذرية هذه لإعلان القطيعة مع التراث المتعلق بمسرحية لها هذا الرصيد من الحب والشعبية، لابد أن تستثير عداء ضاريا. وكنا مصيبين، وكان العداء ضاريا حقا. وإننا نرحب بالنقد، فهو أمر صحي ومفيد، لكن حكم الناس الذين يأتون إلى ستراتفورد - أون - آفون فقط من أجل أن يستمتعوا بالعرض، دون أفكار وتصورات مسبقة عن كيفية تقديم شكسبير، هو القادر، وحده، على أن ينبئنا إلى أي حد كانت محاولتنا لأن نجد طريقا جديدا في الأربعينيات، لها ما يبررها، وأنها كانت صائبة تماما.

خطاب مفتوح لوليم شكسبير..

أو: كما لا أهواها..

عزيزي وليم شكسبير..

ماذا جرى لك؟ لقد اعتدنا أن نحس دائما بأننا نستطيع الاعتماد عليك، وكنا نمضي في جهودنا على خشبة المسرح، ونحن نعرف أن بعضها سيلقى القبول وبعضها لن يلقاه، فهذا من طبيعة سير الأمور، وأما الآن فإنه أنت

الذي يجلب لنا دائما مثل تلك الكتابات المرعبة، فحين نشرت الملاحظات والتعليقات حول تقديم «تيتوس أندرونيكوس» ومنحتنا كلنا الدرجات النهائية لأننا أنقذنا مسرحيتك تلك، لم أستطع تجاهل وخز الشعور بالذنب، وأقول الحقيقة أن أياً منا طوال البروفات لم يكن يتصور المسرحية على هذا القدر من السوء.

وبطبيعة الحال، سرعان ما تعلمنا كم كنا مخطئين، وبالنسبة لي فقد كنت مستعدا لتقبل وجهة النظر القائلة بأنها أسوأ أعمالك، لولا أن أزعجتني ذكريات أخرى: حين أخرجت «خاب سعي العشاق» مثلا، ألم يكتب أحد النقاد أنها «أضعفت مسرحياتك وأكثرها سخفا»؟، ثم «حكاية شتاء» إنني أتذكر وجهة نظر قالت «أنها أسوأ مسرحيات شكسبير.. نفاية طويلة لحد الإملال ومجافية للعقل»، في حين أنني كنت أعمل في إخراجها متوهما أنها جميلة ورائعة، وأنها تتحرك حركة عميقة في لا واقعيتها، أمثولة تبدو نهايتها السعيدة المتمثلة في دبيب الحياة إلى التمثال، معجزة تحققت بفضل حكمة ليونت المستعادة وتسامحه، وإنني أخشى أن يكون قد فاتني أنه لا اعتبار لمعجزة تبدو بمثل هذا القدر بعدا عن الاحتمال.

وإنني أفترض أنني لابد قد أعددت نفسي - خطوة فخطوة - لليقين بأن «العاصفة» ليست سوى أفدح أخطائك. كنت مخطئا حين اعتقدت أنها أروع أعمالك، وكنت أتصور أنها مقلوبة فاوست، وأنها الأخيرة في دائرة مسرحياتك الأخيرة عن الرحمة والتسامح وأنها مسرحية تظل عاصفة طول أحداثها، ولا تبلغ المياه الهادئة، إلا في صفحاتها الأخيرة، وكنت أعتقد أنك كنت على صواب تماما حين جعلتها هكذا، خشنة، كثيرة الحواف والمنحدرات، درامية، وكنت أحس أنها ليست مصادفة أن تجعل في الحبكات الثلاث للمسرحية مقابلة بين بروسبيرو المتوحد، الباحث عن الحقيقة وبين سادة أجلاف وقتله، ومهرجين جشعين أظلمت نفوسهم بالشر. وكنت أحس أيضا بأنك لم تنس - على حين فجأة - قواعد كتابة المسرحية، ومن بينها القاعدة التي تقضى «بأن تكون كل شخصية مشابهة لهذا أو ذاك من جمهور المشاهدين..»، لكنك شئت - عن عمد - أن تجعل رائعتك العظيمة هذه على مبعدة يسيرة منا، على مستوى أرقى.

أما الآن، وبعد أن قرأت كل التعقيبات والملاحظات، أجد «العاصفه»

أسوأ مسرحياتك، أسوأها حقا هذه المرة. وإنني أعتذر لك عن إخفاقي في إخفاء ضعفها أكثر مما فعلت. ولحسن الحظ أنني وعيت خطأي، حين كنت لا أزال في ستراتفورد، ولدى بضعة أيام أقضيها قبل الرحيل. وفكرت في أن أشهد إحدى روائعك التي لا خلاف حولها، ونظرت في البرنامج، وكان «الملك جون»، وكنت على وشك أن ابتاع بطاقتي حين تذكرت أنني قرأت عن هذه المسرحية أنها «خليط لا قوام له»، وهكذا قررت ألا أضيع وقتي فيها.

ثم كانت «يوليوس قيصر» في الليلة التالية، لكنهم كانوا قد قالوا عنها أنها «واحدة من أكثر الأعمال كآبة وإيجاسا ..»، وهكذا انزلقت نحو «سيملين» (أعترف بأنه كان لدى دائما حب سرّى للخيال المشرق في هذه الحكاية)، لكنني في اللحظة الحاسمة ألقيت نظرة على مجموعة الكتابات الصحفية عن المسرحية، ووجدت إجماعا عاما على أنه رغم أن الإخراج قد أنقذ العمل إلا أنه «ظل قطعة من السخف والهراء، تماما مثل تيتوس أندرونيكوس»، ورغم أنني عادة أحب أن أرى الإخراج المتقن والأداء الرائع، إلا أنك ستفهم أنني كنت أبحث - هذه المرة - عن مجرد مسرحية جيدة.

واقتنصت عيني هذه الكلمات: «كما تهواها» مكتوبة بحروف كبيرة، تعرض في حفلة نهارية في الثانية والنصف. و «كما تهواها» مسرحيتك الوحيدة التي لم أسمع كلمة واحدة ضدها، هي، إذن، فوق كل شك، هكذا دفعت نقودي، ودخلت. والآن يجب أن أعترف بأنني لم أقع في هوى مسرحيتك «كما تهواها». أنني آسف لكنني وجدتها مسرفة في عنفها، كأنها لون من الإعلان عن البيرة، لا شعر فيها، وهي - بصراحة - ليست لطيفة جدا. وحين وجدت فيها وغدا يتوب لأن أسدا كاد أن يلتهمه، ووغدا آخر على رأس جيشه، تحول عن العالم «لأنه تصادف أن التقى «برجل دين عجوز»، وكانت بينهما «بعض المسائل»، حينذاك، لم أطق صبرا.

والآن، أيها المؤلف العزيز، لا أعرف ما أقول. إنني أجد معظم مسرحياتك معجزات، عدا «كما تهواها»، والنقاد يجدون معظم أعمالك قطعا من الضجر، عدا «كما تهواها»، أما الجمهور فيحبها جميعا بما فيها «كما تهواها»، لم هذا التفسير الشاذ؟ وما العلاقة بين هذه الاتجاهات المتناقضة على نحو غريب؟ وهل يمكن أن يكون لحقيقة أنني قدمت «كما تهواها» لشهادة في المدرسة دخل بهذا الأمر؟ وهل الذهاب لمشاهدة أي عرض شكسبيري

جديد، كواجب مهني، راضيا أو راغما، عاما هنا وآخر هناك، يجعلها تختلط جميعا في كابوس شهادة مدرسية غير واضح المعالم؟ إنني أتساءل.

ما هو شكسبير؟

أظن أن من الأمور التي تلقى نصيبا قليلاً من الفهم عن شكسبير هو أنه ليس فقط مختلفا من حيث الكيف. لكنه مختلف أيضا من حيث النوع. طالما ظل المرء يفكر أن شكسبير مثل يونسكو لكنه أفضل منه، ومثل بيكيت لكنه اكثر ثراء منه، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية منه، ومثل تشيكوف وقد أضيفت إليه الجموع، طالما ظل المرء يفكر على هذا النحو، فهو يخطئ السبيل للاقتراب من المسألة كلها. وأنت حين تتحدث عن قطط وثور، فمن السهل أن ترى أنها مختلفة في النوع. وفى التحليل العلمي الحديث، من المهم أن تعي الأخطار المتمثلة في الخلط بين الفئات، فتتحدث عن شخص ينتمي إلى الفئة (أ) كما لو أنه ينتمي إلى الفئة (ب)، وإنني أعتقد أن هذا هو الأمر حين نتحدث عن شكسبير من حيث علاقته بسواه من كتاب المسرح، لذلك أود أن أتوقف لحظة لمناقشة هذه الظاهرة الخاصة.

عندي، هي ظاهرة بالغة البساطة. إن التأليف كما نفهمه عادة في كل المجالات الأخرى تقريبا، كأن نتحدث عن تأليف كتاب أو قصيدة، أو نتحدث اليوم عن تأليفه فيلم، حيث أن المخرجين يحبون أن يقال عنهم أنهم مؤلفو أفلامهم، وهكذا، فنحن نعنى - على نحو لا يكاد يتغير - «التعبير الشخصي» ومن ثم فالعمل النهائي يحمل سمات مؤلفه في رؤيته للحياة، ومن الكليشيهات النقدية التي يقع المرء عليها كثيرا تلك التي تتحدث عن «عالم المؤلف »، من هنا ليس عبثا أن الدارسين الذين بذلوا جهودا مضنية في تقصى آثار السيرة الذاتية لشكسبير في أعماله لم يكادوا يظفروا بشيء. فليس مهما في الحقيقة من كتب هذه المسرحيات، وما فيها من آثار السيرة الذاتية، فالحقيقة هي أن هناك - على نحو استثنائي متفرد - أقل القليل من وجهة نظر المؤلف، الذي تبدو شخصيته عصية على الإمساك بها، في سبع وثلاثين أو ثمان وثلاثين مسرحية كتبها.

وإذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً، بكل خطوط الرادار التي تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات، فإنه سيخرج إلى

مجال غنى ومكثف ومعقد إلى درجة لا يمكن تصديقها، وإذا تقدم خطوة أخرى، فسوف يجد أن الذي عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير، ثم خرج إلى الوجود على صفحات الورق، هو شيء مختلف كل الاختلاف عن عمل أي مؤلف آخر. أنها ليست رؤية شكسبير للعالم، لكنه شيء يماثل الواقع أو الحقيقة، وكإشارة لهذه الحقيقة، فإن لكل كلمة مفردة أو سطر أو شخصية أو حدث، لا تفسيرات متعددة فقط، بل تفسيرات لا حصر لها. وتلك مرة مميزة للحقيقة أو للواقع، وأستطيع القول بأنها السمة المميزة لأي فعل في الحياة الحقيقية، خذ مثالا ما تفعله أنت الآن، في هذه اللحظة، ونحن نتحدث سويا حين تضع يدك على رأسك، وقد يحاول فنان أن يقتنص فعلك هذا ويصوره، هو بالفعل يفسره، ما يفعله المصور الذي يرسم بالأسلوب الطبيعي، وما يفعله المصور الذي يرسم على طريقة بيكاسو، وما يفعله المصور الفوتوغرافي، هي كلها تفسيرات. ويبقى الفعل ذاته، فعل أن إنسانا يضع يده على رأسه، قابلا لأشكال من الفهم والتفسير، لا حصر لها. الحقيقة هي هذه. وما كتبه شكسبير يحمل ذات السمة. إن ما كتبه ليس تفسيرا لشيء، إنه ذات الشيء.

أما إذا كنا اكثر جسارة، ولم نفكر على نحو لفظي محدد مثل «أنه مؤلف، يكتب مسرحيات، والمسرحيات تضم مشاهد» وهكذا، بل فكرنا على نحو أكثر رحابة، وقلنا إن «هذا المبدع قد أبدع ضفيرة هائلة من الكلمات المتساوقة» وفكرنا في سلسلة تضم بضع مئات الألوف من الكلمات التي تتفتح على نحو معين، وإنها كلها تمثل نسيجا غير عادى، هنا أعتقد أننا نكون قد بدأنا نرى النقطة الأساسية. وهذه هي: إن النسيج الذي يصلنا اليوم لا يصلنا من حيث هو سلاسل من الرسائل، وهذا ما ينصرف إليه المؤلفون في العادة، بل يصلنا من حيث هو سلاسل من الدفعات التي تقتضي عديدا من أشكال الفهم. وهذا شيء مختلف كل الاختلاف، انه شيء يشبه أوراق الشاي في الكوب، انظر كيف رتبت الصدفة أوراق الشاي في الكوب، وعملية التفسير هي انعكاس ما يراه الشخص الذي ينظر إلى هذه الأوراق. وكل عملية تفسير لأوراق الشاي - أو هبوط عصفور مفاجئ، فهذا شيء هام - إنما هو لقاء متفرد على نقطة في الزمن بين الحدث ومن يشهد الحدث.

وأعتقد أننا يمكن أن نخرج من هذا بأمرين: من ناحية، وضح أن كل تفسير للمادة إنما هو فعل ذاتي - وكيف يمكن أن يكون شيئا آخر؟، وأن كل شخص - سواء كان دارسا يكتب، أو ممثلا يمثل، أو مخرجا يخرج أو مصمما يصمم - إنما يأتي دائما بذاتيته، هكذا فعل، وهكذا سيظل يفعل، وهذا يعنى أنه حتى لو حاول أن يقيم جسرا بين العصور، وقال «أنني أترك ورائي ذاتي، والقرن الذي أعيش فيه، وأنظر إلى العمل بعيون زمانه الخاص» فإن هذا شيء مستحيل. ومصمم الثياب يحاول تفسير عصير معين، ويعكس في ذات الوقت عصره الذي يعيش فيه، ومن ثم فهو ينتج صورة مزدوجة. إننا ننظر في الصور الفوتوغرافية للعروض التي قدمها جرانفيل باركر مثلا - أو ننظر في أي عرض يقدم في أي مكان - فنرى الصورة المزدوجة موجودة دائما.

تلك حقيقة إنسانية، لا يمكن تلافيها. كل شخص يأتي بما هو. وليس هناك أحد يمضى في هذا العالم وقد أسقط شخصيته بطريقة ما، أما كيف تستخدم شخصيتك فهذه هي المسألة. فأنت تستطيع - عن إرادة أو عن تهور - أن تطلق العنان للأنا أو تستطيع أن تجعل أناك تعمل بحيث تساعد على ظهور حقيقة معينة. ولنأخذ على سبيل المثال تاريخ التمثيل: إن الممثل الفج، المنمق، متضخم الذات، سيتمسك بمسرحيات شكسبير، لأنه سيرى من ملايين الوجوه التي تعكسها تلك المسرحيات الوجوه التي تصلح غذاء «لأناه»، ولا شك في أنه سيستمد طاقة هائلة مما يجد، وقد يكون العرض مبهرا، لكن المسرحية ذاتها قد ولت، والمضمون الأكثر رهافة ودقة، والمستويات المتعددة الأخرى للمعنى، كل هذا قد سحق دون رحمة.

وبطيعة الحال، فإن علاقات فنان المسرح بمادته هي علاقات عاطفية في الأساس، صادرة عن الحب لعمله والانجذاب إليه. أما أداء المسرحية كما لو كانت واجبا يتسم بالرصانة، على أعلى مستوى من مستويات الاحترام، فلا يصلح، لأن تلك القناة الغامضة والأساسية والمبدعة لن يفتحها الاحترام وحده، وهكذا يتضح أن قرار المخرج، والممثل، بعمل مسرحية ما، إنما هو قرار ذو طبيعة غريزية وعاطفية خالصة.

من ناحية أخرى، فثمة خطر يجب الانتباه له بدقة، وهو يتمثل في أن يؤدى الحب والاستثارة والحماس بالفنانين أو الدارسين الذين يتناولون

مسرحية لشكسبير إلى أن يغفلوا عن رؤية حقيقة أن تفسيرهم للعمل لا يمكن أن يكون كاملا أبدا. وثمة خطر فظيع يأخذ شكلا بالغ الدقة، ويؤدى إلى لون من الأداء شهدناه طوال سنوات عديدة، وإلى لون من الإخراج، ولون من التصميم، تفخر كلها بتقديم روايات شخصية خالصة للمسرحية، دون ذرة وعى بأنهم ينتقصون من المسرحية ذاتها، بل على العكس، تجد لديهم اقتناعا أجوف بأن هذه هي المسرحية، ليس فقط مسرحية شكسبير، بل أيضا مسرحية شكسبير على نحو ما يفهمها هذا أو ذاك من الناس. هنا تماما فإن فضيلة تملك الحب والحماس يجب أن يربطها الإحساس البارد بأن وجهة نظر شخصية في المسرحية أميل لأن تكون أقل من المسرحية نفسها.

شهدت يوما مقابلة مع أورسون ويلز على شاشة التليفزيون الفرنسي حول شكسبير، وقد بدأ بأن قال ما معناه «إننا جميعا نخون شكسبير..»، وتاريخ مسرحياته يوضح لنا كيف كان يعاد تفسيرها، ثم يعاد تفسيرها، وتبقى رغم ذلك بكرا لم تمس. إن فيها شيئا أكبر من التفسير الأخير الذي يحاول أن يقول الكلمة الأخيرة في أمر لا يمكن أن تقال فيه كلمة أخيرة. كان «خاب سعي العشاق» من أوائل عروضي التي قدمتها لشكسبير، وكنت آنذاك أشعر وأعتقد أن المخرج يجب أن تكون له رؤية للمسرحية وأن «يعبّر» عنها، وكنت أظن هذا هو عمل المخرج، كنت في التاسعة عشرة، أو في العشرين وكنت أرغب دائما في أن أخرج أفلاما، بل إنني بدأت بالأفلام قبل أن أدخل إلى خشبة المسرح. ومخرج السينما يعرض صوره أمام أنظار العالم، وكنت أحسب مخرج المسرح يفعل ذات الشيء على نحو آخر. وحتى قبل أن أخرج «خاب سعي العشاق»، وأنا لا أزال في أكسفورد، كانت لدى رغبة طاغية في إخراج «كوريولانوس»، وإنني أتذكر الآن بوضوح أن الطريقة التي كنت أعبر خلالها عن رغبتي في إخراج «كوريولانوس» هي أن أجلس إلى طاولة وأن أرسم صورا. رسمت صورا لكوريولانوس على نحو ما يفعل مخرج السينما كي يستحضر إلى الحياة صورة شخصية لديه، رسمت صورة كوريولانوس وهو يمضى بعيدا في ضوء الشمس المتألق، وأشياء من هذا القبيل.

حين أخرجت «خاب سعي العشاق» كانت في ذهني مجموعة من الصور،

أود أن أبعثها إلى الحياة، كما يصنع الفيلم تماما، وهكذا جاءت «خاب سعي العشاق» عملا بصريا إلى أبعد الحدود، سلسلة من الصور المسرحية بالغة الرومانسية. من وقتها وطوال الفترة التي انقضت حتى أخرجت «دقة بدقة» كنت أعتقد أن وظيفة المخرج - بعد أن أقام صلة بينه وبين المسرحية - هي أن يجد الصور التي يؤمن بأن المسرحية يمكن أن تحويا من خلالها أمام هذا الجمهور المعاصر. وفى عصر تشكل الصورة فيه الوعي، كنت أعتقد أن التصميم والإخراج لا يمكن أن ينفصلا، والمصمم الصناعي الماهر يجب أن يكون على وعى بما تعنيه الأشكال في لحظة معينة، حتى يستطيع أن يضع التصميم المناسب لهيكل السيارة، وهكذا على نفس النحو تماما كنت أفهم عمل المخرج، فمهما كانت درجة تآلفه مع المسرحية، فعمله الحقيقي هو أن يتعمق دراسة كيفية وضع سلسلة من الصور الجديدة لها:

من ذلك الحين، تغيرت أفكاري وتطورت من خلال الوعي المتزايد بأن م الصورة النهائية الموحدة للمسرحية إنما هي أقل بكثير من المسرحية ذاتها. وأخيراً ومع تزايد عملي اكثر وأكثر خارج المسارح ذوات البرواز المسرحي، وفى أشكال من المسرح تقل فيها الصورة النهائية للعمل ضرورة وأهمية أصبح واضحا عندي أن أي مسرحية لشكسبير - وبالتالي أي عرض لشكسبير - يمكنها أن تمضى إلى ما وراء الوحدة التي يستطيع خيال فرد واحدة أن يبلغها، إلى ما وراء خيال المخرج والمصمم. فقط من خلال اكتشاف أنه لا يزال هناك الكثير باقيا، تحول اهتمامي من ربط المسرحية، ثم عرض صوري الخاصة لها، نحو عملية مختلفة تماما، تبدأ بالإحساس الغريزي بأن هذه المسرحية يجب أن تقدم، الآن.

وهذا تغيير كبير في الاتجاه، فدون التفكير الواعي والتحليلي في الأمر، ثمة الإحساس بأن هذه المسرحية حافلة بالمعنى من نواح عديدة في هذه اللحظة، وأنها يمكن أن تفتح آفاقا لوعى جديد. وهى ليست حافلة بالمعنى بالنسبة لي أنا، في ضوء تاريخي الشخصي فقط، لكن هناك لحظات في حياة الفرد، يستطيع أن يتوحد فيها برغبته في أن يقدم مسرحية شابة، أو مسرحية مريرة، أو مسرحية تراجيدية، وهذا حسن لكنه إذا مضى إلى ما وراء رغبته تلك، فسيكتشف مساحة كاملة من الخبرة الحية تبدو وثيقة الصلة باهتماماته الخاصة، وهى - في ذات الوقت - وثيقة الصلة باهتمامات

هؤلاء الذين يعيشون في العالم من حوله. وحين تجتمع هذه العناصر معا، فهي لحظة تقديم هذه المسرحية، لا أية مسرحية سواها.

ولحسن الحظ إنني لم اكن أبدا في الموقع الذي يفرض على إخراج عدد كبير من المسرحيات على نحو منتظم، فقد ظللت سنوات أود إخراج «لير» وأود إخراج «أنطونيو وكليوباترا» وقد أخرجتهما، لكنني لم أود يوما إخراج «الليلة الثانية عشرة» وهذه أمور شخصية خالصة، وأظنها موجودة لدى كل مخرج على نفس النحو، هناك مسرحيات تجذب نحوها اكثر من غيرها، وكل ممثل كذلك أيضا. لكنني الآن أود أن أقول أنها خسارة لنا، فاختيار المسرحيات - مثل اختبار بقع الحبر عند رورشاخ - تستطيع عن طريقه أن تعرف نقاط التفتح ونقاط الانغلاق داخل الفرد. ذلك إنني إذا استطعت أن أتعاطف مع كل مسرحية من مسرحيات شكسبير، وكل شخصية من شخصياتها وأقدر أهميتها، فإنني سأكون أكثر ثراء من الجميع، وأظن هذا مطمع أي ممثل، وإذا أقدم مسرح من المسارح على تقديم أعمال شكسبير الكاملة، عن اقتناع مطلق بأنه يقدم أفضل مدرسة للحياة عرفها، فلا شك في أن تلك الجماعة ستكون جماعة مدهشة على الصعيد الإنساني.

وبدأ اتجاه اكثر غنى وامتلاء يتشكل حين لم نعد نستجيب فقط لما نحب وما لا نحب، بل بدأنا نستجيب لما يمكننا اكتشافه من خلال العمل في المسرحية. وكانت هذه خطوة واسعة جدا، لأنه طالما بقى الفرد داخل منطقة الغريزة الأولى فسيكفيه القول: «إنني أحب هذه المسرحية، وأود أن أقدمها» وقد يميل وهو في نهاية الدائرة المقفلة للرغبة في أن يصور ما يحب: «إنني أحب هذه المسرحية، وسأريكم لماذا أحبها..»، وستكون الخطوة التالية هي: «إنني أحب هذه المسرحية لأنها تتوازى مع كل ما أنا بحاجة لمعرفته في هذا العالم..»، وإذا قضيت ثلاثة شهور أعمل في مسرحية سأكون في نهايتها وقد قادتني رغبتي في الفهم أبعد وأبعد داخل نسيجها الثرى المعقد، وستفعل ذات الشيء للمتفرج. على هذا النحو لا يعود التعبير الشخصي هو الهدف. بل نتقدم نحو كشف مشترك.

زمانان لجون جيلجوود:

اجتمعنا لجلسة القراءة الأولى لمسرحية «دقة بدقة» في ستراتفورد،

ولابد أن هذا كان حوالي سنة 1951، ولم يكن قد سبق لي العمل مع جون جيلجوود، كذلك كان معظم الممثلين، من ثم جاءت هذه المناسبة مرهقة للأعصاب، ليس فقط لأن القراءة ستحدث هذه المرة في حضور أسطورة. فقد كانت شهرة جيلجوود آنذاك تدعو للحب والخشية معا، وكان كل ممثل - بالتالي - مستثارا ليكون موجودا، ويرتعد من تلك اللحظة التي يتحتم عليه فيها أن يكون مرئيا ومسموعا في حضوره.

ولتذويب الجليد، ألقيت كلمة قصيرة، ثم طلبت إلى الممثل الذي يلعب دور الدوق أن يبدأ فتح نسخته من النص، وانتظر لحظة ثم نطق السطر الأول بجسارة ووضوح: «اسكالوس» كان جيلجوود ينصت باهتمام.

«سيدي» جاء الجواب. في هذه الكلمة التي كانت مسموعة بالكاد، يستطيع المرء أن يسمع رعب الممثل الشاب، الذي يتمنى لو انشقت الأرض كي يستطيع أن يلعب دوره - وهو آمن - بهذه الهمهمة التي لا تبين. صدرت عن جون صيحة مباغتة ناضجة بالعذاب، والرعب: «بيتر» انه لن يستمر بقولها على هذا النحو. أليس كذلك؟».

انطلقت الكلمات من شفتي جون قبل أن يتمكن من إيقافها، لكنه سرعان ما أحس بغضب زميله الشاب المسكين، فندم وارتبك: «آسف جدا يا ولدي العزيز، أرجو أن تسامحني، أعرف أنها ستتحسن، اعتذر للجميع، فلنواصل القراءة..».

عند جون، يعمل اللسان والعقل بترابط وثيق، لدرجة أنه يكفى أن يفكر في شيء ما حتى يكون قد قاله، وكل شيء فيه يتحرك طول الوقت، بسرعة البرق، ويفيض عنه تيار دافق من الوعي دون توقف، ولسانه الحاد المرهف يعكس كل ما يدور حوله وداخله: فكاهته، مرحه، قلقه، حزنه، تفهمه لأدق تفاصيل الحياة والعمل، والحقيقة أن كل ملاحظة لديه ما دامت حدثت فهي تنطق على الفور، ولسانه هو الأداة الحساسة التي تقتنص أدق ظلال الإحساس في أدائه كما أنها قادرة أيضا على التلفظ بأشكال من السلوك الخشن أو الطائش، أو التوريات الفظة، وكلها أجزاء لا تنفصل من هذا الكائن الفريد، شديد التعقيد، المسمى جون جيلجوود.

جون كتلة من المتناقضات التي لم تجد - لحسن الحظ - حلولها، وهي القوى الدافعة لفنه. انه فاعل ومنفعل، سريع الاستجابة، يقدم الجواب قبل

أن يتم طرح السؤال، مستثار دائما، مربك ونافذ الصبر. لكن ما يلطف من جون صاحب الحركة الدائمة إنما هو جون صاحب الرؤى الحدسية النافذة، الذي ينفر من المبالغة، سواء كانت منه أو من الآخرين.

وهو شيء مثير دائما أن تعمل مع جون البرم نافذ الصبر، والإخراج له هو حوار، تعاون معه، انه يجب أن يكون على هذا النحو، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر. فأنت تبدأ بأن تقترح شيئا : «جون.. أظن أنك يجب أن تدخل من اليمين و ...»، وقبل أن تكمل الجملة، يكون هو قد تحمس للفكرة، ووافق عليها وأبدى استعداده لتجربتها، لكنه قبل أن يخطو خطوتين يكون قد رأى اعتراضات خمسة وإمكانيات عشرة، وهاهو يقترح: «ولكن ماذا لو دخلت من اليسار..» وإذا كان هذا بدوره يعنى شيئا جديدا لك، فسنجده قد تخلى عن أفكاره ليختبر أفكارك أنت..

وهو يحب دائما «تغيير الحركة» أثناء البروفات، وهو على صواب بطبيعة الحال، حيث أن الحركة على المسرح هي التعبير الخارجي عن الأفكار التي نأمل أن تكون في تغيير وتطور طول الوقت. لكن كثيرا من الممثلين يجدون صعوبة في التوافق مع إيقاعه، من ثم يحردون، ويتمنون أن يقال لهم كيف يجب أن تكون حركتهم، مرة واحدة، يتركون بعدها وشأنهم، لمثل أولئك الممثلين يبدو جون في بعض الأحيان - مستحيلا، باعثا على الجنون، ويقال عنه أنه حين يغادر الخشبة بعد ليلة العرض الأخيرة يكون لا يزال مشغولا بتغيير الحركة.

انه يبدو بغير منهج، وهذا في ذاته منهج يؤدى به دائما إلى اختراع المعجزات، وعدم اتساقه هو آية اتساقه، انه مثل سفينة هوائية تحوم في دورات قبل أن تتمكن من الهبوط. أن لديه معيارا يدركه بالحدس، وخيانته تسبب له ألما عميقا، وسيظل يغير ويغير بحثا عن الصواب، حيث لاشيء صائب أبدا - لهذا السبب فمن الضروري بالنسبة له - على نحو مطلق - أن يعمل مع أفضل الممثلين ويبدو كرمه تجاههم صادرا عن بحث عن الجودة والتميز في الأداء أكثر من اهتمامه بنجاحه الشخصي، أما حين يقوم بالإخراج فهو يتجاهل دائما أداءه الخاص، وقد اعتدنا رؤيته، وهو يقوم بدور رئيسي، يقف جانبا، موليا ظهره للجمهور، مراقبا ومستغرقا بعمق في عمل الآخرين.

ورغم مواهبه العظيمة كمخرج، إلا أنه - كممثل - يبقى بحاجة لمخرج وهو حين يطور دورا، فان لديه أفكارا كثيرة جدا. وهى تتراكم بسرعة، ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم حتى يصبح في النهاية والتنويع فوق قمة التنويع، والتفصيل يضاف إلى التفاصيل حتى تثقل الحمولة، وتعوق انطلاق دوافعه الأصيلة. وحين عملنا معا فقد تبينت أن أكثر الأوقات أهمية إنما يأتي قبل ليلة العرض الأولى مباشرة، حين يكون على أن أعينه - دون رحمة - على أن يستبعد تسعة أعشار مادته بالغة الثراء، وأن أذكره بما اكتشفه هو منذ البداية، ولأنه ناقد لذاته بعمق، فانه يقتطع تلك المادة ويستبعدها دون أسف. وحين عملنا معا نص «دقة بدقة» استثاره اسم «إنجيليو» فقضى ساعات طويلة في الخفاء مع مصمم الشعر المستعار، حتى اعد له شعرا ملائكيا تغطى خصلاته الشقراء كتفيه، وفى بروفة الملابس لم يسمح لأحد بان يراه حتى ظهر على الخشبة مبتهجا بصورته الجديدة، ولدهشته البالغة اندفعنا جميعا في إبداء الاستنكار، فتنهد وقال: «آه.. وداعا يا شبابي..» ودون ندم، ظهر في اليوم التالي وقد حقق انتصارا، فبدا - للمرة الأولى - برأس صلعاء.

المرة الأخيرة التي عملنا فيها معا كانت حين قدمنا » أوديب » لسينيكا على «الأولدفيك» وقد وافقت على العمل في المسرحية أساسا لمتعه العمل مع جون بعد سنوات طويلة، رغم أن طريقتي الخاصة في الاقتراب من المسرح كانت قد تغيرت كثيرا، فبدل البدء بجلسة القراءة الأولى - أصبحت أقضي وقتا طويلا في أداء تدريبات يدور معظمها حول الحركة الجسدية. وفى الفرقة كان ثمة عدد كبير من شباب الممثلين المتلهفين للعمل على هذا النحو، وكان ثمة أيضا عدد من الممثلين الكبار يعتبرون هذه المناهج بدعا مستحدثة خطرة، وفى المقابل كان الممثلين الشباب يتخذون موقف الاستنكار الغاضب نحو الممثلين الكبار، وما أفزعني هو أنهم كانوا يتصورون جون جيلجوود رمزاً للمسرح الذي يرفضونه ويعلنون القطيعة معه.

في اليوم الأول اقترحت بعض التدريبات التي تتضمن عملا فيزيقيا كبيرا، قعدنا في دائرة، وبدأ الممثلون يقومون بالتدريبات واحدا بعد الآخر، وحين جاء دور جون، كانت لحظة من التوتر. ماذا سيفعل؟ وكان الممثلون الكبار يأملون أن يرفض.

أدرك جون أنه في ضوء تلك الثقة من جانب الممثلين الشباب فانه سيبدو إنسانا سخيفا. وكالعادة جاء استجابة فورية ومباشرة: اندفع لأداء التدريب، باذلا قصارى جهده في انهماك وتواضع وجدية، أنه الآن ليس هو النجم، ليس الكائن المتفوق. هو ببساطه يناضل مع جسده، كما سيناضل هؤلاء فيما بعد مع الكلمات، يناضل بالحماس والإخلاص اللذين تميز بهما دائما، خلال لحظات فقط، انقلبت علاقته بالجماعة، لم يكن اسم جيلجورد أو شهرته هو المعوّل هنا، فقد أدرك كل من الحاضرين حقيقة جون لقد استطاع أن يعبر الهوة بين الأجيال واصبح من تلك اللحظة محط الاحترام والإعجاب الصادق.

أن جون دائما في الحاضر، وهو معاصر دائما في بحثه الذي لا يتوقف عن الصدق والمعنى الجديد، ثم هو تقليدي كذلك، لان إحساسه الحار بالتفوق يصدر عن فهمه للماضي. انه رابطة بين عصرين. انه متفرد.

الواقعية الشكسبيرية:

كل فرد لديه شبهة قوية في أن كل أعمال الفن العظيم هي أعمال «واقعية» ولكن لا أحد يتفق مع الآخر حول ما تعنيه هذه الكلمة. ونتيجة لهذا فما أيسر أن يبدو العمل الدقيق والمحكم في إخراج المسرحية مشوشا ومختلطا عند جماعة من الناس يبحث أفرادها عن أشياء مختلفة أشد الاختلاف.

وبوسع طفل اليوم أن يعرف أنه في أي لحظة في غرفة معيشته، ثمة فيض من الصور المتحررة تطوف، غير مرئية، حول جهاز التلفزيون، ويعرف أن المادة التي يتنفسها، والتي تسمى الهواء (التي لا يستطيع رؤيتها؛ لكنه يؤمن بوجودها) هي مليئة كذلك بذبذبات خفيه صادرة عن موسيقيين وممثلي كوميديا، ومذيعي هيئة الإذاعة البريطانية، وحين يكبر سيعرف شيئا عما قبل الشعور وقبل أن يبارح مدرسته سيكون قد وعى أن صمت أبيه البليد إنما يخفى وراءه فيضا من حمم الكراهية الكظيمة، وأن الثرثرة المرحة التي تندفع إليها أخته قد تكون مكافئا لدهمه شعور طاغ بالإثم.

وحين يكبر إلى القدر الذي يصبح فيه من مرتادي المسرح، سيكون قد تعلم من السينما - أن لم يكن من الحياة - إن تعبيري المكان والزمان تعبيران

مائعان ودون معنى محدد، وان العقل قادر - في ومضة خاطفة - على الانتقال من الأمس إلى استراليا.

وهو - بالتالي - سيكون موقنا بان الفصل بين المسرحية الواقعية والمسرحية الشعرية، يبين المسرحية الطبيعية والمسرحية ذات الأسلوب، إنما هو فصل مفتعل وعتيق جدا. وسيرى أن مشكلة المسرحية التي تحدث في غرفة المعيشة أو في المطبخ لم تعد إنها مسرفة في واقعيتها، بل أنها لم تعد واقعية على الإطلاق، وسيوقن انه رغم كون هذه المقاعد والمناضد أصيلة تماما، إلا أن كل شيء آخر يبدو زائفا، وسيحس بان هذا الحوار الذي يُدعى حوارا واقعيا، وهذا الأداء الذي يدعى أداء واقعيا، إنما يعجزان عن اقتناص شمولية المعرفة، مرئية وغير مرئية، التي يحس بغريزته أنها هي الواقع.

هكذا نبلغ شكسبير. وقد ظل فهمنا العملي له، على مدى القرون محاصرا بتلك الفكرة الزائفة وهى أنه كاتب ذو حبكات بعيدة الاحتمال، يزخرفها ويجملها بالعبقرية، وقد ظللنا أمدا طويلا نراه باعتباره أجزاء أو وحدات منفصلة، فنفصل الحكاية عن الشخصيات، والشعر عن الفلسفة. والآن بدأنا نرى أن شكسبير استطاع أن يصوغ أسلوبا، متقدما عن أي أسلوب آخر في أي مكان، قبله أو بعده، أتاح له أن يخلق - في فسحة زمنية مضغوطة جدا، وباستخدام واع ورائع لمختلف الوسائل - صورة واقعية للحياة.

ولنأخذ مثالا موازيا بعيد الاحتمال كذلك. بدأ بيكاسو يرسم صورا للوجوه تتعدد فيها العيون والأنوف يوم أحس بأن رسم البروفيل أو صورة الوجه الكامل إنما هو لون من الكذب. ومن ثم بدأ البحث عن تكنيك يتيح له أن يقتنص أكبر شريحة ممكنة من الحقيقة، وشكسبير الذي يعرف أن الإنسان يحيا حياته اليومية ويعيش في ذات الوقت حياة اكثر قوة في عالمه الخفي من الأفكار والمشاعر، طور منهجا نستطيع من خلاله أن نرى - في ذات الوقت - وجه الإنسان وذبذبات عقله. ونحن نستطيع أن نستمع إلى الإيقاع الخاص للحديث، واختيار العامية التي تبدو معها الشخصية من الحياة الواقعية، لها اسم محدد، وكأنها معروفه لنا، وكأننا التقينا بها في الشارع. لكن هذا الوجه قد يبدو في الشارع غفلا، ويبقى لسانه صامتا لا ينبس. أن شعر شكسبير يهب القوة لصورة الوجه، وهذا هو هدف الاستعارات

القوية والمقاطع المنمقة والعبارات المحلقة. و لم يعد الآن ممكنا القول بأن مسرحيات كهذه هي «ذات اسلوب» او ذات شكل «رومانتيكيه» على عكس المسرحيات الواقعيه .

ومشكلتنا هي أن تجتذب الممثل، ببطء، وخطوة بعد خطوة، نحو فهم هذا الكشف المتميز، هذا البناء المدهش من الشعر المرسل والنثر والذي كان يمثل - منذ بضع مئات من السنين - التكعيبية في المسرح. ويجب أن نكف الممثل عن ذلك الاقتناع الزائفة بأن هناك طريقة في الأداء أكثر قوة ومبالغة للأعمال الكلاسيكية وطريقة أكثر واقعية للأعمال المعاصرة، وأن نجعله يرى أن التحدي الماثل في المسرحية الشعرية هو أن يبحث بحثا أعمق عن الحقيقة، حقيقة الانفعالات وحقيقة الأفكار وحقيقة الشخصية - وهى متمايزة وإن ظلت متداخلة - ثم أن يجد بموضوعية - من حيث هو فنان - الشكل الذي يهب الحياة لتلك المعاني.

ومشكلة الممثل هي أن يجد طريقة للتعامل مع الشعر، فهو إن تناوله بانفعال مبالغ فيه سينتهي إلى لغو منمق فارغ، وإن تناوله بعقلانية مبالغ فيها فمن الممكن أن يفقد الحس الإنساني الموجود دائما فيه، وان تناوله تناولا حرفيا مبالغا فيه، سيصل إلى ما هو مألوف ومبتذل ويضيع المعنى الحقيقي. هنا مشكلات خطيرة ترتبط بالتكنيك وبالخيال وبالخبرة المعيشية، ويتعين حلها من أجل خلق كل منسجم. ونحن في النهاية بحاجة إلى الممثلين الذين يعرفون عن يقين أنه لا تناقض بين الأداء القوى والواقعي، وان عليهم أن يتنقلوا، بنعومة ودون جهد، بين تعشيقات الشعر والنثر، حسب تضمينات النص.

يجب أن نبتعد في إعدادنا وإخراجنا عن كل تلك العوامل التي لعبت دورا حيويا في بعث «ستراتفورد» في أعقاب الحرب، أي أن نبتعد عن الرومانسية، وعن الخيال، وعن الإسراف في الديكور والتجميل. كانت تلك العوامل ضرورية آنذاك لزحزحة القبح والضجر من تلك النصوص التي أهترأت. والآن علينا أن نتطلع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية. إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة. لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية. وفى الداخل تكمن الموضوعات والقضايا والطقوس، والصراعات. وهى صادقة؟ كانت دوما صادقة. وفى أي وقت يتحقق اقتناص

المعنى الشكسبيري، يبدو واقعيا ومعاصرا.

على النحو نفسه، وفى بلاد أصبحت واعية بالمسرح إلى هذا الحد، وهى تملك أيضا هذا التراث بالغ الثراء، لابد أن ينبثق السؤال: لماذا لا نجد لدى الدراميين الإنجليز اليوم مثل تلك التوجهات نحو بدايات القوة والحرية الشكسبيرية، ثم يجب أن نتساءل هل نحن في منتصف القرن العشرين اكثر جبنا واكثر قصورا من حيث طموحنا ومدى تفكيرنا مما كان عليه الإليزابيثيون؟.

حين نقدم الكلاسيكيات، نحن نعرف أن حقيقتها العميقة لن تفصح أبدا عن نفسها وحدها، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو أن نجعلها تفصح عن نفسها من خلالنا. وأعتقد أن مسئوليتنا نحو الدراما الحديثة هي أن نرى أن حقيقة الحياة اليومية لن تفصح عن نفسها وحدها كذلك. أننا نسجلها ونصورها في أفلام وندونها على عجل، لكننا نبقى بعيدين عن الإمساك بطبيعتها الحقة. ونحن نرى شكسبير قد استطاع في أيامه أن يجد الإجابة في ذلك التكوين من الشعر والنثر، الذي كان مرتبطا بالحرية التي كانت للمسرح الإليزابيثي، وهذا يمكن أن يعلمنا شيئا، وليس مصادفة أن نجد المسرح الحديث يتجه نحو الخشبات المفتوحة، وأن يستخدم سوريالية السلوك بديلا عن الشعر، لتحطيم تجليات السطح الخارجي. إن الفرصة الثمينة المتاحة، والتحدي الكبير المطروح، في ستراتفورد وفى لندن، هو أن نبذل كل جهدنا لكي يرتبط عملنا في الشكسبيريات وفى المسرحيات الحديثة على السواء، بالبحث عن أسلوب جديد - هل قلت أسلوب جديد؟ يالها من كلمة مفزعة! أنني افضل أن أقول «لا أسلوب» أو «أسلوب مضاد للأسلوب»، يتيح للدراميين أن يصوغوا تأليفا من تلك الإنجازات المنغلقة كل على ذاته - لمسرح العبث والمسرح الملحمي والمسرح الطليعي. إن هذا ما يجب أن يتجه نحوه تفكيرنا، وتمضى نحوه تجاربنا.

لير... هل يمكن ان تقدم على المسرح ؟

بيتربروك يتحدث إلى بيتر روبرتس أثناء إجراء التدريبات على مسرحية «الملك لير» في ستراتفورد - أون - آفون في 1962:

روبرتس: يقول تشارلس لامب إن مسرحية «الملك لير» لشكسبير لا

يمكن أن تمثل «ولو أنها مثلت فلن نرى سوى رجل عجوز يذرع الخشبة متوكئا على عصاه بعد أن طردته بناته إلى الخارج في ليلة ممطرة» وواضح أنك لا توافق على هذا الرأي، وإلا ما كنت تقوم الآن بإخراجها. ولكن ألا ترى فيما قاله لامب شيئا من الحقيقة على الأقل؟

بروك: لا، لا أرى فيما قال شيئا من الحقيقة على الإطلاق. كان لامب يتحدث عن خشبة المسرح في زمانه، وكيفية تقديم الأعمال عليها آنذاك. ومن قال أن شكسبير حين يقدم فلن ترى سوى عجوز يترنح متوكئا على عصاه وسط العاصفة؟ أظن هذا القول لغوا خالصا. أنني أستطيع القول بأن «الملك لير» قد تكون أعظم مسرحيات شكسبير وهى لهذا أكثرها صعوبة والشيء المفزع الذي يجده المرء طول الوقت هو أن الصعوبة المتمثلة في تقديم الروائع اكثر من أية صعوبة سواها. وهذا ما نشكو منه. تلك الليلة، أثناء التدريب تقدم إلى جيمس بوث، وكان ينط الحبل، وسألني «ألا تعتقد انه سيكون طريفا أن نؤدي المشهد كله ونحن ننط الحبل؟» فأجبته: «أن المأساة في تقديم عمل معجز مثل هذا، هي انك لا تستطع أن تفعل هذه الأشياء، فقط إذا كنت واثقا من أن المشاهد التي تقدمها مكتوبة على نحو سيئ أو باعث على الضجر، تصبح حرا في أن تلجأ إلى حيل مثل نط الحبل وما إليها..» وأنت تعرف أنني قدمت قبل سنوات عرضا لمسرحية «الملك جون»، جعلت فيه جريدة سينمائية تنتمي للقرون الوسطى، وجعلت رجلا مكافئا لمصور الملك يتبعه في كل مكان. للأسف أنت لا تستطيع أن تفعل مثل هذا في إحدى الروائع. لان الطريقة الوحيدة لتقديمها هي الطريقة الصحيحة، ولهذا فان العثور عليها بالغ الصعوبة. ونحن الآن نعود اكثر واكثر لنتفهم انه ليست مسرحيات شكسبير الأخيرة فقط هي التي تحوى أشياء رائعة علينا أن نكتشفها فيها، بل أن الأمر كذلك أيضا فيما يتعلق بالأدوار الأقل أهمية. و «لير» على سبيل المثال ظلمت كثيرا لأن الناس لم تعترف بحقيقة أن «الملك لير» ليست مسرحية عن الملك لير والآخرين، مثلما أن مسرحية «هاملت» هي - بمعنى من المعاني - مسرحية عن هاملت - صحيح أن الشخصيات الأخرى أساسية وتلعب أدوارا مدهشة لكنها مرتبطة بهاملت، لأن هاملت هو محور كل نشاط في المسرحية ومرتكزة، أما في «لير» فإن البناء الكلى للمسرحية هو المعنى المركب لثمانية أو عشرة

من جدائل الحكايات المستقلة والمتساوية في الأهمية في النهاية. فالخيوط التي تبدأ كلها في الحبكة الفرعية حول جلوستر، حين تتناسج تصبح هي المسرحية كلها. من هنا نصل إلى حقيقة أن المسرحية؟ كتبها شكسبير لكي تقدم فعلا على المسرح ليست بحاجة، فقط إلى أداء عظيم من جانب «لير»، بل تحتاج إلى تمثيل متألق ومتوهج طول المسرحية. هنا - فيما أرى - التحدي الحقيقي والصعوبة الحقيقية في الملك لير، وليست في إخراج مشهد العاصفة.

وقد درست كل القصاصات التقليدية المتاحة (أنت تعرف، هنا حول المسرح بوسعك أن تجد كتبا تحوى اللقطات والقصاصات المتراكمة عبر السنين)، وقد لاحظت فيها شيئا طريفا، فرغم أن الكثير منها معقول، إلا أنها جميعا ينقصها شيء: أن هذه اللقطات لا تقدم لممثلي الأدوار الصغيرة المادة الكافية لتكوين صورة ذات. أبعاد ثلاثة، ومن ثم فالنتيجة النهائية هي تحطيم النسيج الكلى للمسرحية.

وقد وجدت عديدا من المواضع - خلال تصويرها في اللقطات التقليدية يحس المرء فجأة أمامها بسحر المسرحية كلها. وعلى سبيل المثال، ففي معظم المرات التي يشاهد فيها المرء المسرحية عن طريق هذه اللقطات يميل إلى أن يجعل جونريل وريجن معا في كومة واحدة، باعتبارهما امرأتين متطابقتين، كذلك زوجاهما كورنوال وألبيني ليسا سوى غلامين. هذا على الرغم من أن الاختلاف بينهما مدهش جدا وعلى سبيل المثال أيضا فان علاقة جونريل - ريجن هي علاقة تنتمي بأكملها إلى عالم جان جينيه، حيث جونريل هي المتسلطة السائدة دائما، وريجن ضعيفة ناعمة. جونريل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع، وريجن تلبس تنورة ذات حواف. أن ذكورة جونريل تستثير ريجن، صاحبة القلب الرقيق الخامد، المعاكس تماما للصلابة الفولاذية عند أختها. هذه العلاقة ستتطور تطورا مثيرا في القسم الثاني من المسرحية (فقد جعلتها في قسمين)، لأننا سنرى الكارثة والخاطر تجعل جونريل أكثر استبدادا وصلابة، ومن الناحية الأخرى تستخذى ريجن تماما، حتى ينتهي بها الأمر إلى أن تخرج زاحفة مهانة كعنكبوت تم سحقه، والسم يسرى في أمعائها، في حين تخرج جونريل في تحد وصلف.

كذلك هناك اختلاف هائل بين ألبيني بكل ضعفه وتحمله واختلاطه

وكورنوال بنفاد صبره وتأججه وساديته. كل هذه المادة المثيرة في بناء الشخصية تظهر بوضوح حين لا تعتمد طريقة اللقطات أو القصاصات.

المشكلة الرئيسية التي شغلت تفكيري طوال السنة التي قضيتها أعد هذا العرض هي ما إذا كان على أن احدد للعرض مكانا بعينه وزمانا بعينه. وأنت لا تستطع القول بأن «الملك لير» لا زمان لها، كما أثبتت تلك التجربة المثيرة، سيئة الحظ، التي قدمها نجوشي في «البالاس» في 1955 - في كلمته المطبوعة بالبرنامج كتب جورج ديفين: «أننا نحاول عن طريق الثياب التي لا زمان لها، والمناظر التي لا زمان لها، إثبات «لا زمانية المسرحية»، وهذا اعتذار لم يمس صميم المشكلة. فرغم أنها لا زمنية بمعنى من المعاني (وهذا قول جدير بأن يصدر عن ناقد)، إلا أن الحقيقة الواقعة هي أنها تحدث في شروط هائلة وعنيفة، ومن ثم واقعية جدا، يؤديها ممثلون من لحم و دم يوضعون في مواقف بالغة الصعوبة والقسوة والواقعية.

المشكلة الرئيسية إذن: كيف نلبسهم وماذا يلبسون؟ بالنظر في شواهد المسرحية يصل المرء لضرورتين متناقضتين: إن أحداث المسرحياة يجب أن تقع - ما لم نقدمها على أنها من قصص الخيال العلمي - في الماضي. رغم ذلك فان هذه الأحداث يجب ألا تقع في أية فترة تالية على عصر وليم الفاتح. وحتى رغم إنني نسيت منذ زمن طويل ملوك وملكات إنجلترا، إلا أنني اذكر ترتيبهم على وجه التقريب، وأعرف أن تسعين بالمائة من جمهورنا يعرف أنه ليس ثمة ملك اسمه لير محشور بين هنري السادس وأي ملك آخر.

ويبقى شيء يصدم عقيدة المرء إذا قدمت المسرحية على أنها تحدث في العصر الإليزابيثي أو عصر النهضة، خاصة أن هناك عنصرا قويا موجودا في المسرحية هو طابعها السابق على المسيحية. فالضراوة والهول فيها سيتبددان إذا حاولت إلحاقها بالمسيحية، والطابع المجازى لها والآلهة الذين يتم استدعاؤهم بشكل دائم، كلها عناصر وثنية. (ومجتمع لير مجتمع بدائي. ومن الناحية الأخرى، فالواضح انه ليس بدائيا). لأنك لو رجعت إليه لوجدت هذا القول خرافة، ذلك أن مجتمع لير مجتمع بالغ الصقل والثقافة. أنه ليس مجتمع ناس يقيمون في العراء حولهم الأحجار المقدسة، لأنك لو رجعت بالمسرحية لهذه الفترة لفقدت القسوة الأساسية فيها، القسوة المتمثلة

في طرد الرجل إلى الخلاء. وهؤلاء الذين خلف الأبواب يعرفون الفرق بين العناصر، والعالم الراسخ الذي صنعه الإنسان، وطرد منه لير، ولو أن الملك كان معتادا على النوم في العراء لتبدد معنى المسرحية. فضلا عن ذلك فإن لغة المسرحية ليست مثل تلك اللغة التي يتحدث بها الناس في كتاب وليم جولدنج، فيقولون «أوج» و «جوج»، لكنها لغة حقيقية رفيعة من عصر النهضة. وهكذا يخيل إلى أن المشكلة التي يتعين على المرء أن يواجهها هي أن يخلق مجتمعا سابقا على المسيحية، يحمل لجمهور اليوم رائحة انتمائه إلى فترة مبكرة من التاريخ، وفى ذات الوقت، فإن هذه الفترة المبكرة من التاريخ يجب أن تكون لحظة تاريخية تحقق فيها لأولئك الناس قدر عظيم من التقدم، كان المجتمع المكسيكي قبل كورنيس أو مصر القديمة في قمة ازدهارها.

هكذا تنتمي لير إلى البربرية والنهضة. هي هذان العصران المتناقضان. ثم نعود إلى المدرسة الحديثة. التي تقول بلا زمنية المسرحية، ليس لأن موضوع المسرحية حول ملك ومهرج وبنات قاسيات. هي - بمعنى من المعاني - اكثر سموا من أن يحتويها أي إطار تاريخي، لدرجة أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يوازنها هو مسرحية حديثة من نوع ما يكتبه صامويل بيكيت - فمن يعرف الفترة التي تدور فيها «في انتظار جودو»؟ إنها تحدث اليوم رغم أن لها زمنها الخاص في الواقع. وهذا أساس أيضا في «لير» لأنها عندي هي النموذج الأول لمسرح العبث، وعنها صدر كل ما هو حسن في الدراما الحديثة.

مرة ثانية إن الهدف من الإطار هو تحقيق درجة من التبسيط تتيح للعناصر إقامة مزيدا من الظهور، فالمسرحية صعبة بما يكفى دون إضافة المشاكل التي لابد منها إذا استخدم أي لون من الديكور الرومانسي. لماذا نضع الديكور لمسرحية رديئة؟ إنما بهدف تجميلها. أما بالنسبة «للير» فالأمر على العكس، يجب استبعاد كل ما يمكن استبعاده.

وبالتعاون مع كيجان حميث، المسؤول عن شؤون الملابس في ستراتفورد، استطعنا التوصل إلى ثياب تحمل الحد الأدنى من الإشارات الضرورية التي تحتاجها كل شخصية وعلى سبيل المثال فإن على الملك لير نفسه أن يلبس رداء مثل «الروب» ولا أظنك تستطيع المماحكة حول هذه النقطة، لان

ثمة ضرورات معينة للممثل الذي يلعب دور لير، فحتى لو أخذت منه كل شيء فهو يجب أن يدخل إلى المسرح وثمة شيء يغطى رجليه، لتحقيق درجة معينة من الطابع الملكي للشخصية، وبالتالي كان له رداء، ليس لأحد آخر مثله، فليس في المسرحية شخصية أخرى بحاجة لمثله، هو في أول المسرحية يضع رداء بالغ الفخامة، أما بعد ذلك فسيمضى في لباس بالغ البساطة مصنوع من الجلد، أما بقية الثياب الأخرى فقد قمنا بتبسيطها إلى الحد الذي لم نُبق معه إلا على ما هو ضروري. وفى عرض شكسبيري، حين يكون لديك ثلاثون أو أربعون زيا مفصلة بنفس الشكل، فإن العين ستعشى، ويصبح من العسير متابعة حبكة المسرحية. من هنا فقد قمنا بإعطاء الثياب الهامة لحوالي ثمانية أو تسعة أشخاص رئيسية، وهو العدد الذي يمكن للجمهور أن يتابعه بتركيز في مسرحية حديثة. وما أمتع أن تسمع الناس يقولون: «كم كانت المسرحية بالغة الوضوح» دون أن ينتبهوا لأن السر كامن في الثياب.

كذلك أيضا قمنا بتبسيط المشهد لأبعد الحدود. كان هدفي الحقيقي هو محاولة خلق الشروط التي تتيح لنا في المسرح الحديث أن نقفو ما كان شكسبير يفعله على الصفحة البيضاء. أي أن نضع أساليب وتقاليد مختلفة كل الاختلاف جنباً لجنب، دون أدنى إحساس بوجود مفارقات تاريخية مزعجة. والمرء بحاجة لان يتقبل أن فكرة المفارقة التاريخية هذه في ذاتها مصدر قوة لهذا الشكل من المسرح، ومؤشر نحو المناهج المختلفة التي علينا أن نجدها لتجسيده على الخشبة.

روبرتس: كيف تناولت مسألة الموسيقى والمؤثرات الصوتية نص العرض:؟

بروك: أنا لا أظن أن هناك مكانا للموسيقى في لير على الإطلاق. وفيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية، فإن مشهد العاصفة كان المشكلة الرئيسية. إذا حاولت أن تجسدها على نحو واقعي فإن عليك أن تسلك سبيل رينهاردت إلى نهايته. وإذا حاولت أن تمضى لنهاية الطرف الآخر. أي أن تجعل العاصفة تحدث في مخيلة الجمهور، فإن هذا لن يصح، لأن جوهر الدراما هو الصراع، والدراما في العاصفة هي صراع لير ضدها. إن لير بحاجة إلى جدار العاصفة حتى يصارعه، وهذا لن يتحقق إذا كانت العاصفة كلها تحدث داخل عقول المتفرجين فقط، بأن تعلق إعلانات تقول فيها: «هذه

هي العاصفة» لان هذا يعمى تسليم صراع العاصفة إلى عقول المتفرجين، في حين أنه يجب أن يكون مشحونا بشحنة انفعالية.

وبعد شهور من العمل للوصول لحل المشكلة، انتبهنا فجأة لمدى التأثير الذي يمكن أن يحدثه وجود لوح معدني من ألواح الرعد مرئيا على الخشبة. أن ذبذبات ذلك اللوح الضخم من المعدن الصدئ، كما يعرف كل من شاهد مدير الخشبة وهو يهز لوحا من ألواح الرعد، لها خاصية مزعجة لأبعد الحدود، إن الضجة مزعجة بطبيعة الحال، لكن من المزعج كذلك أنك ترى ذبذباتها، ألواح الرعد المرئية إذن في هذا العرض، ستمنح الملك مصدرا ثابتا ومحددا للصراع، دون أن تحاول - في نفس الوقت - أن تجسد العاصفة تجسيدا واقعيا، وهو مالا يصلح على الإطلاق.

روبرتس: على مدى السنين، أصبحت مقتنعا أكثر فأكثر بأن تضع تصميم عرضك بنفسك على نحو ما تفعل في «لير» لماذا؟.

بروك: رغم أنني أحببت دائما العمل مع المصممين، إلا أنني أجد من الضروري - على نحو مرعب - خاصة فيما يتعلق بشكسبير، أن أضع تصميم العرض بنفسي.

وأنت لا تستطيع أن تعرف يقينا ما إذا كانت أفكارك وأفكار المصمم تتطور بنفس الوتيرة. وأنت تصل إلى جزء من المسرحية لا تستطيع أن تجد طريقك خلاله. عند هذه النقطة يجد المصمم حلا، ويراه مناسبا، وأنت لا تملك سوى أن تقبله، والنتيجة هي أن يتجمد تفكيرك في هذا المشهد.

أما إذا كنت تصمم لنفسك، فهذا يعنى أنه بعد فترة من الزمن سيتطور تخيلك وتنفيذه على الخشبة معا بوتيرة واحدة.

وعلى أي حال، فأنني أشك في وجود مصمم على قيد الحياة، لديه من الصبر ما يكفى للعمل معي. فبعد - أن عملنا مدة عام في هذا الملك لير، محوت كل المشهد القديم حين تأجل العرض. ولأن المشهد الجديد تكلف أقل من القديم حوالي خمسة آلاف جنيه، لذا لم يهتم أحد.

النجوم المتفجرة:

تماما كما يحدث في علم الفلك، حين يميل أحد الكواكب في مداره ليصبح أقرب ما يكون إلى الأرض، ويسارع الفلكيون إلى مناظيرهم كي

يدرسوه في هذه اللحظة المتميزة، فانه للمرة الأولى من أربعة قرون تقترب الحقبة الإليزابيثية بكل قيمها أقرب ما تكون إلينا على نحو لم يحدث من قبل.

والأمر شبيه بهذا في مجرة المسرحيات: ثمة مسرحيات تتحرك مقتربة منا في لحظات معينة من التاريخ، وأخرى تنسحب مبتعدة عنا. وأنا أكتب هذه الكلمات فان مرارة وكلبية «تيمون الأثيني» تجعلها تتقدم مقتربة منى، خارجة من طوايا النسيان، في حين ينسحب «عطل» وغيرته مبتعدا عنى.

وهكذا فان لدينا كل الأسباب الآن كي نتمنى الخلاص من كل المؤثرات التي لازالت تصلنا من القرن التاسع عشر، حيث يبدو أن تلك هي الفترة التي كان فيها العصر الإليزابيثي أبعد ما يمكن عنا، كان في حالة خسوف كلى وتام.

أكتب هذا ونحن في جولة مع «الملك لير» في بعض البلاد الأوربية، حيث توجد تقاليد القرن التاسع عشر مغروسة أكثر مما هي في إنجلترا، وذلك لسببين: الأول أن كل تلك البلاد عرفت شكسبير عن طريق الترجمة، وقد كان العصر الذهبي للترجمات الشكسبيرية خلال المائة سنة الأخيرة، في ألمانيا مثلا يلتقي الطفل بشكسبير للمرة الأولى عن طريق طبعة «شليجل - تك»، التي ترجع لأول القرن التاسع عشر، ويسودها طابع رومانسي غالب. هذا كما لو أنا «هاملت» لم تعرف في ترجمة لورد بايرون، و«لير» في ترجمة شللي، و «روميو وجوليت» في ترجمة كيتس، من هنا ثمة ميل متصاعد نحو اعتبار شكسبير شاعرا عظيما من شعراء العصر الفيكتوري، وأن أعماله تدور في القلاع ومنحدرات الشواطئ وسط العواصف الباعثة على الكآبة.

كذلك فقد كان من المسلم به عند الجميع - قبل الحرب - أن كل الناس قد عرفوا كيف يخرجون أعمال شكسبير ويؤدونها ما عدا الإنجليز- ففيما عدا استثناءات نادرة، لم يكن لديهم - الإنجليز- شيء يقارن بالعروض الأوربية الضخمة على الطراز القديم.

وأظن أننا قد أحدثنا بعض الانبعاج في بعض تقاليدنا. كان جمهورنا يندهش دائما، لكنه وصل أخيرا - لحسن الحظ - إلى الاقتناع، كانوا مندهشين لحقيقة أن لير لم يكن رجلا ضعيفا، بل رجلا كبيرا قويا، وأنه لم

يكن عاطفيا لكنه صلبا عنيدا، وغالبا على خطأ، كذلك اكتشفوا أن ريجن وجونريل لم تكونا امرأتين من «الأوغاد» لكنهما امرأتان عاريتا الأعماق، ورغم أن أعمق دوافعهما لا سبيل إلى تبريرها، إلا أنهما تحاولان دائما إيجاد سبب - وقد تكونان مخلصتين في هذه المحاولة - يبرر الأفعال الصغيرة المؤدية في النهاية لصور القسوة البالغة. كذلك كانوا مندهشين للخيوط المتعددة المختلفة التي تسرى في العرض، لأن التقليد هو أنها قصة لير وحده، أما هنا فان بوسعهم أن يروا قصة أدموند، وقصة إدجار، وقصة جلوسستر وهكذا. وكورد يليا لها نفس القوة التي لأختيها ونفس الثقل كما أن التشابه الوراثي بين الثلاث واضح، كلهن بنات لير، وطيبة كورد يليا صارمة لا مساومة فيها. كأنها موروثة على طريقة لير نفسه. أما القسوة فقد أثارت الجدل. ثمة من قال بأنها لم تكن في المسرحية، وآخرون اضطروا للاعتراف بأنها لم تأت لها من مكان آخر.

وأحد الأسباب التي تؤدى لأن تصبح المسرحيات الإليزابيثية قريبة منا اليوم، هو أنه كلما مضيت أعمق في أوربا، كلما بدت لك موصولة بالتاريخ المعاصر. في البلاد التي عرفت ثورات وانقلابات دائمة، يصبح للعنف في «الملك لير» معنى إضافي مباشر. في بودابست، حين بلغ لير المشهد الأخير، أقسى المشاهد على الإطلاق، من حيث أن شنق كورديليا أمر مجاني تماما، وليس نتيجة للأسباب التقليدية في التراجيديا، فانه يحمل جثة كورد يليا بين ذراعيه، ولا يقول كلمة واحدة، هي فقط تلك الصرخة الهائلة. في تلك اللحظة أحسست أن الجمهور منفعل لشيء أكثر أهمية من تلك الصورة العاطفية للأب العجوز التعس الذي يصرخ، فجأة أصبح لير ممثلا لأوربا القديمة المنهكة، التي تحس - في كل بلد من بلادها تقرحات أنها بعد الأحداث التي شهدتها خلال الخمسين سنة الأخيرة، إنما قد تحملت الكثير، وأنها تستحق فترة من الراحة.

والسطر الأخير من المسرحية متفرد عند شكسبير، فكل مسرحياته الأخرى توحي بمستقبل متفائل، بصرف النظر عن الأحداث المرعبة التي حدثت، يبقى الأمل في أنها لن تحدث مرة أخرى أما في «لير» فان سطرها الأخير يطرح سؤالا. يقول إدجار: «نحن الذين لازلنا شبابا، لن نشهد الكثير الذي شهدوه، ولن نعيش طويلا؟ عاشوا ..» وليس بوسع أحد أن يقدم تفسيرا

بسيطا لهذا القول بإشارات لمعان هائلة لا يمكن شرحها. انه يرغمك على النظر نحو شاب، من الطبيعي أن تتجه عيناه صوب المستقبل، هو الذي عاش أقصى الفترات وأكثرها هولا.

نقاط الإشعاع:

أن الطبيعة المتفردة للمادة الشكسبيرية تتمثل في أنها في حركة دائمة، وفى تغير دائم. تبدو المسرحيات ذاتها موضوعات ساكنة لأنها موجودة على رف في المكتبة ويقول المرء لنفسه: «هذا الكتاب موجود على الرف، وإذا أنا بارحت الحجرة ثم رجعت إليها فسأجده موجودا لا يزال..» وسيظل موجودا، لذلك يعتقد المرء أنها ساكنة. كنت أقرأ لأبني الصغير صفحات من «طرزان» حين اكتشفت طرزان الكتاب لأول مرة، ورأى خربشات صغيرة في إحدى الصفحات، وأحضر بأنه يرى حشرات صغيرة، ونظر إليها: «ما تلك الحشرات الصغيرة؟...» وعاد إلى الكتاب مرة أخرى فرأى مزيدا من الحشرات الصغيرة. وهذا صحيح على نحو مدهش، ذلك إنني أعتقد أن مسرحيات شكسبير - الخادعة في أغلفتها من الورق المقوى - إنما هي حشرات ضخمة، تحوى في داخلها حشرات أصغر وحين يذهب الكبار ليناموا، تبدأ هي في الدبيب والحركة.

سأعطيك مثالا: كنت أعمل في فرنسا على ترجمة «تيمون الاثيني» للفرنسيين، ومعظم الجمهور الفرنسي لم يشهد سوى أربع مسرحيات أو خمساً من أعمال شكسبير، كان قد رأى «كريولانوس» فاعتقد أن شكسبير فاشستي، وقال قائلهم: أنه كاتب عظيم. لكنه فاشي. وكنت أعلم أن رؤيتهم «لتيمون» ستكون شيئا مربكا لهم، لأنهم سيجدون فجأة أن نفس الكاتب الذي ثبت لهم انه لا يعجب إلا بالجنرالات، وانه يحتقر الجماهير، قد كتب مسرحية لا تجد فيها أحدا شريفا سوى الخدم، إذن فهذا الفاشي ديمقراطي في النهاية. وإذا أنت وضعت مسرحية بعد الأخرى، أو شخصية بجوار شخصية أخرى، أو فكرة في مواجهة فكرة أخرى، فستكون مثل العراف الذي يستخدم نفس أوراق اللعب المرة بعد المرة، لكنها حين توضع على المائدة، في شكل جديد دائما، يتغير الترتيب، وتتبثق صور جديدة، ويصبح المعنى والمضمون والدلالة في حركة دائمة.

وهذا يتكشف مع المزيد من العمل في الترجمة. أنني أعمل مع كاتب فرنسي ذكى جدا وذي خيال خصب هو جان - كلود كاريير، وهو لا يكف عن السؤال: ما معنى هذا؟ ماذا تعنى هذه الكلمة بالضبط؟» وهو يعرف الإنجليزية معرفة جيدة، ثم يمد يده نحو القاموس: هل تعنى هذا أم ذاك؟ فأجيبه: تعنى كليهما. هكذا تكتسب الكلمة مزيدا من الأبعاد الجديدة حتى يقول: «آه - قد فهمت أنها كلمات ذوات إشعاع» (بالفرنسية).

وأظن هذا شيئا ممتعا للغاية، فهكذا كان يفهم اللون المختلف لتركيب الجملة التي يعمل في ترجمتها، وينظر في اللغة كلها ليجد الكلمة التي تتفق وصور الاشتراك ذات المستويات المتعددة في الأصل، وحين تجد الكلمة التي تحمل كل هذه الأصداء، فسترى أنك يمكنك أن تمد منها خطا نحو مستوى من مستويات المعنى في الكلمة الثالثة، أو تمد خطا إلى الكلمة الخامسة، أو تمد خطا إلى الكلمة الخامسة عشر. ومرة أخرى ستجد نفسك في مزاوجات لا نهاية لها.

وحين بدأت العمل في شكسبير، كنت أعتقد - إلى حد ما - بإمكانية الموسيقى الكلاسيكية الكلمات، بمعنى أن لكل شعر صوته الخاص الصحيح، مع تنويعات طفيفة، لكنني من خلال التجربة المباشرة اكتشفت أن هذا لم يكن صحيحا إطلاقا. وكلما ازدادت موسيقية توجهك نحو شكسبير، أعنى كلما زادت حساسيتك للموسيقى، ازداد عجزك عن إيجاد طريقة - اللهم إلا الحذلقة الخالصة - كي تثبت موسيقى سطر واحد، أنها ببساطة لا يمكن أن توجد. وبنفس الطريقة تماما فإن الممثل الذي يحاول أن يلحن أداءه أو موسيقاه فهو يحاول شيئا ضد الحياة، في الوقت الذي يجب أن يحتفظ فيه ببعض الاتساق في أدائه، وإلا فإنه سيتحول إلى أداء لا ضابط له، فانه كلما نطق بسطر واحد، فإن هذا السطر قادر على أن يشق لنفسه طريقا نحو موسيقى جديدة، تدور حول تلك النقاط المشعة.

جدليات الاحترام:

هل يجب علينا أن نحترم النص؟ أعتقد أن ثمة اتجاها صحيا مزدوجا: الاحترام من ناحية، وعدم الاحترام من الناحية الأخرى. والجدل بين هاتين الناحيتين هو جوهر المسألة، وإذا أنت مضيت في أحد السبيلين دون الآخر

ضاعت عليك فرصة اقتناص الحقيقة. وأعتقد أن مسرحيات شكسبير لم تكتب بنفس الدرجة من الإحكام، فبعضها محكم تماما، والآخر أقل أحكاما. في «حلم منتصف ليلة صيف» لم تكن لدى أدنى رغبة في أن أختصر كلمة واحدة، لا أن أختصر كلمة، ولا أن أنقل شيئا من مكان لمكان، لسبب بسيط وشخصي جدا، هو أنها بدت لي مسرحية بالغة الاكتمال، وإذا أنت تناولتها على أنها كذلك زادت فرصتك في النفاذ إلى أعماقها، لأنك ستكون على يقين مطلق بأن كل كلمة موضوعة في هذا المكان لأنها يجب أن تكون كذلك. أن الاقتناع التام بالنص يؤدى بك إلى طريقه الصحيح.

وقد ظل الآن هوارد عامين أو ثلاثة أعوام يلعب بإحساس متزايد بوجود معان خفية، على مستويات عدة، يتم اكتشافها ثم يعاد اكتشافها بغير توقف، من الذبذبات الصادرة عن ثيسيوس إلى «أوبيرون» ثم المرتدة إليه على طول المسرحية التي أصبحت في أفضل حالاتها حين بلغت حساسية طاقم الممثلين جميعا اوجها، أصبحت مثل تلك القطعة من النحت المكونة من أسلاك مشدودة بأحكام في تكوين مركب إذا قل هذا الإحكام ضاع التكوين كله. ورغم أنني استطع بسهولة أن أتصور اتجاه إنسان صابئ، محطم للأصنام، يقلب حبكة المسرحية رأسا على عقب، وأظن هذا سيكون أمرا طريفا، إلا أنني واثق انه سيقلل من مسرحية «الحلم» كثيرا لأنني لا اعتقد انك تستطيع أن تغير كلمة دون أن تفقد شيئا ما.

على أي حال، في مسرحيات أخرى يمكن أن تحرك كلمات أو مشاهد، لكنك يجب أن تكون على وعى كامل بمدى خطورة ما تفعل، وأظن هذا شيئا بلا قواعد حاكمة، في سطر من السطور قد يكون الأمر بلا أهمية كبيرة لكنه في سطر آخر قد يكون كارثة. ليس أمام المرء سوى أن يثق بأحكامه وأن يتحمل تبعاتها.

شكسبير كقطعة من الفحم.

التاريخ طريقة في النظر إلى الأشياء، لكنها ليست الطريقة التي تعنيني كثيرا أنا معنى بالحاضر، وشكسبير لا ينتمي للماضي، ولو كانت المادة التي يقدمها صحيحة، فهي صحيحة الآن.

انه مثل قطعة من الفحم، والمرء يعرف العملية كلها عن الغابة البدائية التي أصبحت في جوف الأرض، وبوسعه أن يتقصى تاريخ الفحم، لكن المعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهي لحظة أن تشتعل واهبة أيانا ما تريد من ضوء ودفء. وهذا عندي هو شكسبير. قطعة فحم خامدة. وإنني أستطيع أن اكتب الكتب وألقى المحاضرات حول مصادر الفحم، لكنني سأكون معنيا حقا بقطعة الفحم في أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ، سأضعها في النار لتصبح هي ذاتها وتحيا فاعليتها، من جديد.

لنمضي خطوة أبعد. أعتقد أن فهمنا لعملية الإدراك اليوم يتغير تغيرا كبيرا، فقد بدأنا نتعرف إلى أن تلك الملكة الإنسانية التي تعرف بالإدراك ليست شيئا ساكنا، بل هي تعيد تعريف ما ندركه الثانية بعد الأخرى، انظر لتلك الألغاز البصرية التي لا تعرف فيها ما إذا كانت الأشياء مقلوبة أو لم تكن، أنت تعرف فقط أن مربعات بيضا وسودا كأنها تتواثب داخلة خارجة، وسترى حقا كيف أن العقل يصارع شيئا وهو يحاول أن يعيد فهمه، وهو يحاول أن يتحقق مما إذا كان هذا المكعب مقلوبا أم ليس كذلك، فالعقل يحاول دائما أن يقيم عالما متماسكا من مثل هذه الانطباعات.

وعندي فإن أعمال شكسبير الكاملة تشبه نظاماً متكاملا للشفرة، تستثير كل شفرة منه ذبذبات ونبضات فينا، وعلينا أن نحاول - على الفور- أن نجعلها كلا متماسكا. إذا تقبلنا هذا النظر في كتابة شكسبير، فسنجد أن وعينا اليوم عون لنا، لكن هذا الوعي الذي نغامر بالاعتماد عليه له أيضا غاباته المظلمة ودهاليزه التحتية وأجواؤه العليا، وتلك الزوايا الغريبة في أعمال شكسبير التي تبدو للوهلة الأولى نائية أو سحيقة، إذا نحن أطلقناها، ستوقظ مناطق سرية في نفوسنا. مثل هذا المنهج هو الذي يعين المرء على أن يجد معنى وراء كل مظاهر البشاعة التي تبدو لا معنى لها في «تيتوس اندرونيكوس». وفى «العاصفة» و «حلم منتصف ليلة صيف» فان السؤال الذي لا مهرب منه وهو «كيف نضع الجنيات والأرواح على المسرح؟ لن يجد أجابته في أية حيل جمالية، لأن «الجنية» على المستوى المباشر لا تعنى شيئا للعقل الحديث، ومن ثم فليس هناك ما تكسوه بالثياب، لكننا لو تأملنا في صورة «الجنية» سيتضح لنا تدريجا أن عالم الجنية إنما يعنى طريقة في الحديث بلغة رمزية عن كل ما هو أخف وارشق من العقل الإنساني، «خفيف

مثل انطلاقة الفكر» كما يقول هاملت. الجنية إذن هي القدرة على تجاوز القوانين الطبيعية والدخول في رقصة جزئيات الطاقة التي تتحرك بسرعة لا تصدق. كيف يمكن لتخيل المسرح أن يعين الأجساد الإنسانية على افتراض ما ليس بذي جسد؟ ليس عن طريق أقمشة ثياب بنات المدارس بكل تأكيد.

كنت مع المصممة سالي جاكويس نشهد عرضا للأكروبات الصيني. ووجدنا المفتاح: ثمة إنسان يستطع - بالمهارة وحدها - أن يقدم الدليل المرح على أنه يستطيع أن يتجاوز قيوده الطبيعية، ويصبح طاقة خالصة. هكذا بدت لنا كلم «الجني»، وبدأت صورة جديدة تتدفق من مخيلة سالي الإبداعية الخصبة.

ليس هذا سوى مثال واحد. كلمة «جنية» حين تجتاز فصوصنا الدماغية المثقلة بالنزعة التحليلية والثقافة والوعي بالتاريخ، لن تنتج سوى تداعيات ميتة. أما إذا نحن أصغينا بطريقة مختلفة إلى ما وراء ما يمكن إدراكه فسنصل إلى قيم حيه. وإذا استطعنا أن نلمسها، تبدأ قطعة الفحم في الاشتعال.

المسرحية هي الرسالة:

كثيرا ما سألني الناس: «ما موضوع «حلم منتصف ليلة صيف»؟، وهناك إجابة واحدة لهذا السؤال، هي نفس الإجابة فيما يتعلق بالكوب. فكيفية الكوب هي أنه كوب. أقول هذا على سبيل التقديم لأوضح أنني إذا كنت أولى أهمية كبيرة للأخطار الكامنة في محاولة تحديد ثيمات أو موضوعات «الحلم» فذلك لأن هناك عروضا كثيرة جدا، ومحاولات كثيرة جدا للتفسير المرئي، قائمة على أفكار محددة سلفا، كما لو كانت هذه الأفكار هي التي يجب أن تصوّر بطريقة ما. وفى رأي إننا يجب أن نحاول أولا إعادة اكتشاف المسرحية كشيء حي، بعدها نكون قادرين على تحليل ما اكتشفنا. فحين أفرغ من العمل في المسرحية استطع أن أشرع في استخلاص نظرياتي عنها، ومن حسن الحظ أنني لم أحاول أن أفعل هذا في وقت مبكر، لأن المسرحية لم تكن قد أسلمت بعد كل أسرارها.

إننا نجد كلمة «الحب» في قلب مسرحية «الحلم» وهى ما تتردد دائما فيها، وإليها يرجع كل شيء، حتى بناء المسرحية، حتى موسيقاها. هذه

الخاصية تتطلب من المؤدين أن يحاولوا خلق مناخ من الحب أثناء الأداء ذاته، حتى يمكن لهذه الفكرة المجردة - لأن كلمة الحب هي في ذاتها تجريد كامل - أن تكاد تصبح محسوسة، والمسرحية تقدم لنا صورا من الحب تزداد تكشفا ووضوحا كلما تقدمت، وسرعان ما يصبح «الحب» عندنا مثل سلم موسيقى نستمع شيئا فشيئا إلى مختلف درجاته وأنغامه.

والحب - بطبيعة الحال - موضوع يمس كل الناس، وليس هناك إنسان - حتى أكثر الناس قسوة أو برودا أو قنوطا - ليس حساسا إزاءه، حتى لو لم يكن يعرف الحب، فهو إما أن تثبت له خبرته العملية وجوده، وإما أن يعانى من عدم وجوده، وهو شكل آخر من أشكال الاعتراف بوجوده. وفى كل لحظة تمس المسرحية شيئا يعنى كل إنسان.

وحيث أن هذا مسرح، فلابد من وجود الصراع، وهكذا تصبح هذه المسرحية عن الحب هي كذلك مسرحية عن نقيض الحب، هي عن الحب والقوة المعاكسة له، وسنصل إلى اليقين بأن الحب، والحرية والخيال هي كلها أشياء مترابطة. وعلى سبيل المثال ففي بداية المسرحية تماما نجد الأب - في خطاب طويل - يحاول أن يضع العقبات أمام حب ابنته، وتأخذنا الدهشة لأن مثل هذه الشخصية - وواضح أن دورها ثانوي - تحظى بهذا الخطاب الطويل، لكن دهشتنا تزول حين نكتشف الأهمية الحقيقية لكلماته، فما يقوله لا يعكس فقط وجود هوة بين الأجيال (أب يعترض على حب ابنته لأنه ينوى تقديمها لشخص آخر) بل ويقر أيضا الأسباب التي تدفعه للتشكك في الشاب الذي تحبه ابنته، فهو يصفه بأنه ميال للخيال، تقوده خيالاته، وهذا ضعف لا يغتفر من وجهة نظر الأب.

ونحن نشهد منذ لحظة البداية - وكما في كل أعمال شكسبير- مواجهة من نوع ما، هي هنا بين الحب والقوى المعاكسة له، بين الخيال والحس العملي الصلب، تتبدى في سلاسل من المرايا بغير نهاية. وكالمعتاد، يعمد شكسبير إلى خلط القضية، وإذا نحن سألنا أحدهم عن رأيه في وجهة نظر الأب فربما قال لنا - على سبيل المثال - «أن الأب مخطئ لأنه ضد حرية الخيال..» صادرا عن اتجاه واسع الانتشار الآن.

على هذا النحو يبدو الأب لمعظم متفرجي اليوم في صورة الأب التقليدي الذي يسيء فهم الشباب وانطلاق خيالهم، لكننا سنندهش حين نكتشف،

فيما بعد، أنه على حق، لأن العالم الخيالي الذي يحيا فيه هذا الشاب المحب يؤدى به لأن يسلك تجاه الفتاة ذاتها مسلكا بغيضا، فما أن سقطت نقطة من السائل في عينه، وقامت بدور العقار الذي أطلق ميوله الطبيعية حتى نكث بوعده للفتاة وهجرها، ليس هذا فقط، بل أن حبه لها قد تحول لكراهية عنيفة، وهو يستخدم كلمات يمكن أن تكون مستعارة من مسرحية «دقة بدقة» تدين الفتاة على نفس النحو من العنف والتأجج الذي قاد الناس في العصور الوسطى لأن يحرقوا بعضهم بعضاً على الخازوق. رغم ذلك فإننا - في نهاية المسرحية - سنوافق الدوق في إدانته للأب باسم الحب، وقد حدث التحول للشاب.

وهكذا نرى لعبة الحب في سياق سيكولوجي وميتافيزيقي، ونسمع تأكيدات «تيتانيا» بأن التعارض بينها وبين «أوبيرون» جوهري وأساسي، لكن أفعال اوبيرون تنفى هذا، لأنه يدرك أن داخل هذا التعارض ثمة إمكانية للتلاقي.

وتغطى المسرحية مدى واسعا بشكل غير عادى من المشاعر والقوى الكونية في عالم أسطوري، يتحول فجأة - في القسم الأخير من المسرحية - إلى المجتمع الحالي، فنجد أنفسنا وقد رجعنا إلى القصر الحقيقي ذاته، وإلى شكسبير ذاته الذي قدم لنا - قبل صفحات قليلة - مشهدا من الخيال الخالص بين تيتانيا وأوبيرون، حيث يصبح من السخف توجيه أسئلة مبتذلة مثل «أين يعيش أوبيرون؟» أو «هل يود شكسبير أن يعبر عن أفكار سياسية حين يصف ملكة مثل تيتانيا؟»... وهو يأخذنا الآن إلى بيئة إجماعية محددة. ونحن في نقطة التقاء عالمين: عالم الرجال العاملين وعالم البلاط أي عالم الثروة والرفاهية والحساسية المفترضة، عالم أناس أتاح لهم الفراغ أن ينموا مشاعر رقيقة، وهم يتكشفون أمامنا الآن فاقدين لكل حساسية، بل منفرين في اتجاههم المتعالي على الفقراء.

وفى بداية مشهد البلاط نرى أبطالنا القدامى الذين قضوا المسرحية بطولها منغمسين في موضوع الحب، حتى أصبحوا قادرين على إلقاء محاضرات ذات طابع أكاديمي حول هذا الموضوع، يجدون أنفسهم فجأة متورطين في سياق يبدو إلا شأن له بالحب (حبهم هم، حيث أن كل مشاكلهم لقيت الحلول). وهم الآن يجدون أنفسهم في سياق علاقة كل منهم بالآخر،

وعلاقته بطبقة اجتماعية مختلفة، وهم ضائعون لأنهم لا يعرفون أنه هنا أيضا يقضى الاحتقار على الحب.

ونحن نرى كيف حدد شكسبير مكان كل شيء: أثينا في «الحلم» تشبه أثينا في الستينات، والعمال - يقررون في المشهد الأول - خائفون أشد الخوف من السلطات التي ستقوم بتعليقهم على المشانق إذا ارتكبوا أقل الأخطاء. ولا شيء كوميديا في هذا كله. والحقيقة أنهم يغامرون بأن يشنقوا في اللحظة التي يقررون فيها التخلي عن أن يظلوا دون أسماء، وهم في الوقت ذاته يواجهون إغراء لا يقاوم متمثلا في مكافأة «ستة بنسات كل يوم» تقيهم من الفقر. رغم ذلك فإن دافعهم الحقيقي ليس المجد أو المغامرة أو المال (وقد أصبح هذا واضحا تماما، ويجب أن يقود خطى الممثلين وهم يؤدون هذا المشهد)، فهؤلاء الرجال البسطاء الذين لم يعرفوا سوى أن يعملوا بأيديهم يطبقون فيما يتعلق باستخدام الخيال تلك السمة من الحب التي تقوم بين الحرفي وأدوات عمله، وهذا بالضبط ما يضفي على تلك المشاهد قوتها وخاصيتها الكوميدية كذلك. هؤلاء الحرفيون يبذلون جهودا تبدو كاريكاتورية بمعنى من المعاني من حيث أنهم يدفعون الخرق إلى حده الأقصى، لكنهم - على مستوى آخر - يقبلون على أداء مهامهم بمثل هذا الحب الذي يؤدى لأن يتغير معنى سلوكهم الأخرق أمام أعيننا.

والمتفرجون يستطيعون بسهولة أن يتبنوا موقف رجال الحاشية في النظر إلى هذا كله باعتباره سخفا وعبثا، وأن يضحكوا بذلك الرضا عن النفس الذي يميز أولئك القادرين على أن يهزئوا - في غرور وثقة - بجهود الآخرين. لكن الجمهور رغم ذلك مدعو لأن يتراجع خطوة للوراء، ليرى أنه لا يستطيع أن يتوحد تماما بأهل هذا البلاط، إنهم كبار جدا، وقساة جدا، وشيئا فشيئا سنصل إلى أن نرى أولئك الحرفيين - الذين يتصرفون بفهم محدود، لكنهم يقبلون على أداء مهمتهم بحب - وهم يكتشفون المسرح: عالم خيالي بالنسبة لهم، اعتادوا أن ينظروا نحوه باحترام فائق. والحقيقة أن هذا المشهد «للميكانيكي» غالبا ما يساء تفسيره لأن الممثلين ينسون أنهم ينظرون إلى المسرح بعيون بريئة، وينظرون نظرة الممثل المحترف للأداء الجيد والأداء السيئ، وهم بذلك يقضون على حس السحر والأسطورة الذي يستشعره أولئك الهواة، وهم يطئون عالما بالغ الغرابة على أطراف أصابعهم، عالما

يتجاوز خبراتهم اليومية ويملأهم بالدهشة والعجب.

ونحن نرى هذا بوضوح تام بالنسبة للغلام الذي يلعب دور فتاه «ثيسيب» سللوهلة الأولى يبدو هذا الغلام الشكس سخيفا على نحو لا يقاوم، لكننا شيئا فشيئا، ومن خلال حبه لما يقوم به، نكتشف ما يعنيه، وفى العرض الذي قدمناه كان الممثل الذي يلعب هذا الدور سمكريا محترفا جاء إلى المسرح قبل فترة قصيرة، وكان يفهم جيدا ما يعنيه الأمر، ما يعنيه الشعور بهذا اللون من الحب الذي هو بلا اسم ولا شكل. هذا الغلام الذي جاء حديثا إلى المسرح، يلعب دور غلام جاء حديثاً إلى المسرح كذلك. ومن خلال اقتناعه وتقمصه، نكتشف أن هؤلاء الحرفيين المتسمين بالخشونة والخرق، يعلموننا درسا دون أن يعرفوا ذلك. وربما كان الأفضل أن نقول أن الدرس ينتقل إلينا من خلالهم، فهؤلاء الحرفيون استطاعوا أن يجدوا الرابطة بين حبهم لحرفتهم وحبهم لمهمة أخرى مختلفة كل الاختلاف على حين عجز رجال الحاشية عن إيجاد الرابطة بين الحب الذي يتحدثون عنه هذا الحديث الطويل، وبين دورهم البسيط كمتفرجين.

مع ذلك، وشيئا فشيئا يزداد رجال الحاشية انغماسا، بل ويتأثرون بهذه المسرحية داخل - المسرحية، وإذا تتبع المرء بدقة ما جاء في النص لرأى أن الموقف يتحول تحولا تاما في لحظة من اللحظات. وإحدى الصور المحورية في المسرحية هي صورة الجدار الذي يتلاشى في لحظة بعينها ويلفت «بوتوم» نظرنا إلى اختفائه. هذا الاختفاء يتم بفعل الحب، هكذا يوضح لنا شكسبير كيف أن الحب يمكن أن يتخلل الموقف بأسره، ويلعب دوره كقوة تحدث التغيير.

وتمس مسرحية «الحلم» مساً رقيقا تلك المسألة الأساسية عن التحولات التي يمكن أن تحدث إذا أحسن فهم أشياء بعينها، وتدعونا لإعادة التفكير في طبيعة الحب، لدينا كل صور الحب مجسمه بالنحت البارز، ولدينا سياق اجتماعي نستطيع به أن نقيس المواقف الأخرى. وعن طريق رقة اللغة ولطفها تزج المسرحية كل الحواجز، وهى بالتالي ليست مسرحية تستثير المقاومة أو الإزعاج بالمعنى المألوف. وبوسع رجال السياسة المتصارعين أن يجلسوا جنبا لجنب في عرض «حلم منتصف ليلة صيف» ويغادر كل منهم ولديه انطباع بأن المسرحية تؤيد وجهة نظره تأييدا تاما، لكنهم إذا

التفتوا إليها بدقة وحساسية، لما أخفقوا في أن يدركوا عالما شديد الشبه بعالمهم، أثقلته التناقضات وأربكته، ومثل عالمهم أيضا ينتظر تلك القوة الغامضة التي بدونها لن يعود الانسجام أبدا: قوة الحب.

5 العالم كفتاحة للزجاجات

المركز الدولي:

في 1970 انتقلت إلى باريس، ولم يكن هذا قرارا مفاجئا وقد سبق أن أقمت فيها ورشة مسرحية في 1968 حين دعاني جان - لوى - بارو لأكون أحد العاملين في مسرح «الأمم» وقدم لي المذاق الأول للعمل مع ممثلين ينتمون لثقافات مختلفة. ولكن قبل هذا التاريخ بعشرين عاما حدث أن تعرفت بشخصية مرموقة هي ميشلين روزان، التي عملت في كل فروع المسرح، وأنتجت عروضها الخاصة، ووجدنا أحدنا قادرا على فهم الآخر، دون حاجة للكلمات في الغالب.

معا واجهنا مشاكل المسرح بصورته الراهنة، وأحسسنا بالحاجة إلى إعادة اكتشافه من خلال تكوين جديد أردنا أن نبتعد عن فكرة تكوين فرقة، ومع ذلك لم نشأ أن نغلق على أنفسنا الأبواب ونعتزل العالم في معمل.

ومن البداية، بدا أن كلمة «المركز» تناسب تماما ما نحتاجه. أقمنا أولا «مركزا للأبحاث»، أضفنا إليه فيما بعد «مركزا للإبداع»، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلاسل متداخلة الحلقات من الأنشطة، شعرنا بأن البحث في المسرح بحاجة

دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له. وهذا مالا تستطيع الفرق المحترفة تقديمه إلا نادرا.

ولكي نبدأ كنا بحاجة لمال ومساحة وناس. جاء المال بسخاء من مؤسسات دولية، وكان أول من دعمنا مؤسسات فورد واندرسون في الولايات المتحدة، وجلينكيان من أوربا، ومهرجان شيراز من إيران، وتمثلت المساحة في معرض للسجاد قامت الحكومة الفرنسية بتأجيره لنا، أما الناس فكانوا ممثلين من كل أنحاء العالم. كان المركز نقطة تلتقي عندها ثقافات مختلفة، وكان على ارتحال دائم، يأخذ جماعته المختلفة تلك في رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث من قبل أن عرفت فرقا مسرحية جوالة - وقررنا أن يكون مبدؤنا الأول أن نصنع ثقافة - الثقافة التي يمكنها أن تحول الحليب إلى لبنة مصفاة، وأن نخلق نواة من الممثلين، يمكن لكل منها أن ينقل خميرة إلى الجماعة الأكبر التي يمكن أن ينضم إليها فيما بعد، على هذا النحو كنا نأمل أن تلك الشروط الممتازة التي تتوفر لجماعة محدودة ستصب في النهاية في التيار الرئيسي للمسرح..

وحين بدأنا العمل مع جماعتنا الدولية هذه، ظن كل المهتمين بعملنا من الخارج أنها محاولة للتأليف، بمعنى أن كل عضو فيها سيعرض مهاراته الفنية ثم تبدأ عملية تبادل للوسائل والتقنيات، و لم يكن هذا هو الأمر أبدا، ذلك أن عملية التأليف القائمة على تبادل التقنيات لم تكن مطلوبة ولا هي ممكنة، فربما كان جعل الممثلين اكثر مهارة هدفا يليق بمدرسة لتعليم الفن، لكنه لا يمكن أن يكون هدف مركز للبحث.

كنا نبحث فيما يعطى شكلا من أشكال الثقافة حياته، لم نكن ندرس الثقافة ذاتها لكن ما وراءها. لهذا كان على الممثل أن يبدأ باتخاذ خطوة للوراء بعيدا عن ثقافته الخاصة، سيما تصنيفاتها الجاهزة. أن الحياة تميل دائما لوضع العناوين، واكثر الأفارقة ذكاء وطواعية ليس سوى أفريقي، وأي ياباني هو مجرد ياباني، وهذه ظاهرة تحدث أيضا داخل الجماعة الواحدة، فالإعجاب الساذج الذي تبديه جماعة من الأصدقاء قد يؤدى بأحد أعضائها إلى أن يظل يكرر دون توقف حيلة الزائفة.

كانت مهمتنا الأولى محاولة وضع نهاية للتنميطات الجاهزة، لكن هذا

لا يعنى بالتأكيد، الهبوط بالأفراد إلى حالة من حيادية فاقدة الملامح. أن الياباني حين يتجرد من طرائقه السلوكية العنصرية إنما يصبح يابانيا اكثر كذلك الأفريقي يصبح اكثر أفريقية، وسنصل إلى نقطة يصبح عندها التنبؤ بأشكال السلوك والتعبير أمرا غير ممكن، وينشأ موقف جديد يستطيع فيه الناس من كل الأصول أن يبدعوا معا، ويكتسب ما يبدعونه لونه الخاص، الأمر شبيه بما يحدث في قطعة موسيقية أوركسترالية، حيث يحتفظ كل صوت بهويته وهو ممتزج في كل جديد.

وإذا كنا نجحنا في تحقيق ذلك أحيانا، فلان إمكانية التواصل في هذا العالم الصغير الذي تمثله جماعتنا كانت موجودة على مستوى عميق جدا، وبوسع الناس الذين لا يشتركون في اللغة والأطر المرجعية، ولا يتشاركون في النكات والهمهمات، أن يقيموا وسائل اتصالهم على ما يمكن وصفه بأنه حدس قائم على لون من التخاطر. لكن عملنا كله قد أوضح لنا أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا لو توفرت شروط معينة هي وجود الدرجة الكافية من التركيز والإخلاص والإبداع. وإذا كان هذا العالم الصغير من الناس قادرا على الإبداع الجمعي، فان الموضوع الذي ينتجه سيستقبل على نفس النحو من جانب الآخرين. كان هدفنا أن نبحث في المسرح عن شيء يمس الناس جميعا كما تفعل الموسيقى. ومن أجل أن تقيم الجماعة الدولية علاقة بجمهورها يجب أن تكون - بالفعل - عالما صغيرا، لا من حيث أنها تضم أفرادا يفهمون أحدهم الآخر بسهولة، ولكن من حيث اعتمادها على التنوع والتناقض، التنوع الذي يعكس تنوع الجمهور ذاته. وحين شرعت في تكوين هذه الجماعة الدولية حاولت الرجوع إلى المبدأ الأساسي الذي يجب أن يحكم تكوين جماعة من الممثلين، وهو أنها إذا شاءت أن تكون مرآة للعالم فيجب أن تضم عناصر على درجة عالية من التنوع. انظر إلى الكوميديا الرومانية، إلى الفرق التي كانت تقدم أعمال «بلاوتوس» وغيرها من الفرق على طول مئات السنين كانت الفرقة تضم رجلا عجوزا وفتاة رائعة الجمال وامرأة دميمة وغلاما ذكيا رشيقا، وشخصا فظا (صورة من فولستاف) وبخيلا ومهذارا لا يمكن إيقاف هذره... الخ وكانت لوحة المفاتيح هذه، أو ذلك المدى الواسع من الألوان انعكاسا لمجتمع معين. أما في مجتمعنا اليوم فإن الفروق بين الأنماط لم تعد ملحوظة على هذا النحو وما عليك إلا أن

تقارن الوجوه التي تراها في مترو الأنفاق أو في البار بتلك النقوش التي رسمها «هوجارت» أو «جويا» كي تتأكد من ذلك. لقد أدت شروط حياتنا الحضرية إلى إخفاء تلك التعبيرات الواضحة والمحددة «للنمط» وراء مظهر خارجي رقيق، وهكذا أصبحت صور الصراع والاختلاف والنزاع أكثر خفاء. هذا التلطيف من مظهرنا الخارجي سيئ جدا فيما يتعلق بفن المسرح. وغالباً ما تتشكل الجماعات المسرحية معتمدة على البحث عن الاتفاق المتبادل، لا عن مختلف صور الصراع، وقد بدا لي أن الأمر على العكس، وأن تكوين جماعة دولية قد أتاح لنا أن نكتشف - على نحو جديد - تلك الاختلافات القوية والصحية بين الناس.وهكذا كان من الطبيعي أن يتوجه إلينا الجميع بالسؤال: «ولكن ماذا تفعلون بالضبط؟» ونحن نسمي ما نفعله «بحثا»، أننا نحاول اكتشاف شيء ما، نحاول اكتشافه عن طريق ما يمكننا عمله، وعلى الآخرين أن يشاركوا فيه. وهذا يتطلب إعدادا طويلا متصلا لتلك الأداة التي هي نحن. وكان السؤال دائما هو: هل نحن أدوات صالحة؟ لأن ما يجب أن نعرفه هو: لأي شيء ستستخدم تلك الأداة؟ كان هدفنا أن نبقى أدوات قادرة على أن تنقل حقائق، تبقى بدون ذلك بعيدة عن متناول الرؤية. هذه الحقائق يمكن أن تصدر عن مصادر عميقة داخل ذواتنا أو بعيدا عنها في الخارج، وأي إعداد نقوم به ليس سوى جزء من الإعداد الشامل. يجب أن يكون الجسد متأهبا وحساسا، لكن هذا ليس كل شيء. ويجب أن يكون الصوت منطلقا وحرا، ويجب أن تكون الانفعالات صريحة وحرة، ويجب أن يكون الذكاء سريعا لماحا. كل هذا يجب إعداده. وثمة ذبذبات خشنة يمكن أن تصدر بسهولة فائقة، وأخرى ناعمة لا تصدر إلا بصعوبة بالغة. وفى كل حالة فان الحياة التي نبحث عنها عادة إنما تعنى تحطيم سلاسل من العادات، والعادة المتمثلة في الكلام قد تكون عادة كونتها لغة كاملة، أن خليطا من الناس لديهم كم هائل من العادات، ليست لديهم حتى، لغة مشتركة، عليهم أن يجتمعوا وان يعملوا معا.

من هنا نبدأ..

تكوينات الصوت:

كان موضوع عمل السنة الأولى في المركز الدولي لأبحاث المسرح هو

دراسة تكوينات الأصوات. وكان هدفنا أن نكتشف - على نحو اكثر اكتمالا - ما يكوّن التعبير الحي. ومن أجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسي للتواصل في المسرح أي أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق الكلمات المشتركة والإشارات المشتركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة. كنا نعترف بصحة هذه النظم اللغوية العاملة، لكننا رغم ذلك أبعدنا أنفسنا عنها عامدين. تماما كما يحدث في مجالات أخرى، حين تستخدم المرشحات لاستبعاد أشعة معينة، كي تبدو أشعة أخرى اكثر وضوحا. وفى حالتنا، كان علينا أن نستبعد لونا معينا من الفهم العقلي عند الممثل والجمهور معا، حتى يمكن للون آخر من الفهم أن يحل محله.

على سبيل المثال - قدمت للممثلين مقطوعة باليونانية القديمة، لم تكن تنقسم إلى سطور، ولا حتى إلى كلمات منفصلة، بل مجرد سلسلة طويلة من الحروف كما في المخطوطات القديمة، أي أن الممثل كان يواجه بسلسلة متصلة من الحروف غير المتشكلة في كلمات لها معنى.

وكان يطلب إليه أن يتناولها عالم الآثار الذي عثر بشيء لا يعرف وسط الرمال. الأثرى يستخدم علما، والممثل يستخدم علما آخر، لكن كلا منهما يستخدم علمه لاستكشاف المعنى وحل الشفرة. والأداة العلمية الحقيقية لدى الممثل هي قدرة انفعالية تم تطويرها على نحو بالغ، يستطيع عن طريقها أن يتفهم بعض الحقائق وأن يميز الصحيح من الزائف. هذه القدرة هي التي استخدمها الممثل وهو يتذوق الحروف اليونانية بلسانه، ويقطعها بحساسيته، وتدريجيا، بدأت الإيقاعات الكامنة في هذا الدفق من الحروف تظهر، وتدريجيا، بدأت الروابط الانفعالية الخفية تبرز وتشكل العبارات، حتى أصبح الممثل قادرا على النطق بها بقوة متزايدة واقتناع متزايد. وأخيرا وجد كل ممثل سبيله لأن يؤدى الكلمات بمعان اكثر عمقا وثراء من المعاني التي كان يمكن أن يعرفها لتلك الكلمات. إنه معنى اكثر عمقا بالنسبة له، ولأي مستمع. ولكن.. من صاحب هذا المعنى؟ هل هو الممثل؟ ليس تماما، لأن الارتجال الواضح لا يمكن أن يبلغ هذه النقطة. هل هو المؤلف؟ ليس تماما لان المعنى كان يتغير في كل مرة يتم النطق به، على الرغم من أن خواص النص هي التي كانت تشحن الممثلين. إن الحقيقة المسرحية هي

حقيقة مشتركة مكونة من كل العناصر الموجودة في لحظة بعينها، إذا حدث لون معين من الاشتعال.

حين جاء تيدهيوجز أول مرة إلى باريس، للمشاركة في دورة من دورات عملنا ارتجلنا أمامه مقاطع عشوائية ثم مقطوعة لايسخيلوس، ومن ثم بدأ تجاربه على الفور، محاولا خلق جذور للغة أولا، ثم ما وصفه بأنه «كتل ضخمة من الصوت».

من هنا، حتى عرض «أورجاست» كانت الرحلة طويلة ومعقدة. ومن اجل القيام بتلك المهمة التي لا تصدق وهى خلق لغة صوتية، كان تيدهيوجز يفعل - على نحو عارض - ما يفعله الشعراء دائما. فكل شاعر يعمل خلال مستويات شبه شعورية متعددة، لنسمها من (أ) إلى (ي). عند المستوى (ي) فان الطاقات تغلى وتفور بداخله، لكنها لا تزال خارج مدى الإدراك تماما. وعند المستوى (أ) يكون قد تم افتتاحها وتقييدها في سلسلة من الكلمات على الورق. وفيما بين هذين المستويين - على المستويات من (ب) إلى (و) - فان الشاعر، نصف مستمع، نصف صانع لمقاطع داخلة خارجة في دوامات حركة داخلية. وأحيانا يدرك الكلمات التي لم تتكون بعد، والمدركات التي لم تتكون بعد، كأشكال متحركة، وأحيانا كهمهمات أو أنماط للصوت على حافة الكلمات، وأحيانا كقيم موسيقية، في سبيلها لان تكتسب الدقة والتميز. والحقيقة أن هذه المدركات ليست غريبة عنه، فهو يحياها طول الوقت. إن أصالة وعظمة وجرأة تيدهيوجز تتمثل كلها في انه يعمل في منطقة مكشوفة، تحققت فيها السيطرة والحرية على نحو لابد أن يؤدى إلى استحالة التفرقة - في عرض «أورجايست» التالي - بين الحس والصوت.

والموقف هنا شبيه بموقف الرسام التجريدي ففي البداية أطلق الرسم التجريدي طاقة أولئك الغاضبين المحتجين في العالم، الذين كانوا مقتنعين بأن صبيا صغيرا أو ذيل حمار يكنهما أن يرسما على نحو افضل. أما اليوم فإننا نجد الفرق الهائل بين أعمال «دي ستيل» مثلا وبين ذيل الحمار لا يمكن أن يخطئه أحد. وقد أوضح لنا عملنا الفرق بين الحروف العشوائية، حروف تيدهيوجز، وحروف ايسخيلوس. فمبادئ التأليف والكتابة الإبداعية لم تتغير، ما تغير هو مستوى التعبير ودرجة التركيز. والقصيدة المكتوبة في كلمات مألوفة على المستوى (أ) قد تضغط سنوات من الخبرة في سطور

عشرة، والكتابة بين المستويين (ب) و (و) اكثر تكثيفا لان مبدأ الضغط يمضى لأقصى حدوده. ويبلور تيدهيوجز أعمق خبراته في القرار الذي يؤدى به لأن يعتبر أن المقطع الصوتي الأصلي هو الذي يتكون من الحروف ج، ر، أ، وليس المكون من الحروف م، ن، و، مثلا. لكن غوص الكاتب في أعماق الخبرة الشخصية ليس فضيلة بالضرورة، لأن خبرة أي فرد - في نهاية الأمر - خبرة ناقصة بشكل يدعو إلى الأسى.

أن العالم الخاص يمكن أن يتبدى في الشعر الجميل، لكن الدراما بحاجة لشيء مختلف كل الاختلاف، فالمسرح يسعى لأن يعكس العالم الواقعي، والمسرح الذي يمكن أن يكون له أي اثر يجب أن يعكس ما هو أكثر من عالم إنسان واحد، مهما كان سحر الهواجس الكامنة في هذا العالم، وعلى المؤلف أن يكون صادقا مع نفسه وان يعرف - رغم ذلك - أن عليه أن يخلق مادة تعكس ما هو اكثر من ذاته، في وجه هذا التناقض لا يكاد يدهشنا تفرد الإنسان الذي يبلغ هذا المستوى فحتى اليوم لم ينجح أحد في أن يثبت شكسبير عند وجهة نظره هو، ذلك أن الطابع ذا النهايات المفتوحة لكتاباته إنما هو مقياس عبقريته.

وكان تيدهيوجز يعى هذه المعضلة وعيا عميقا فقدم في «أورجاست» المقاطع المؤداة من اليونانية القديمة، ومن كتاب الزرادشتيين المقدس (أفستا Avesta) ما يتمشى معها، ويصارعها، كمادة موضوعية أخرى، بهدف توسيع مدى الاورجاست أو اللغة التي تمضى وراء الحدود الشخصية الخاصة.

وحين واجهنا «أفستا» للمرة الأولى - عن طريق دارس فارسي مرموق هو ماهين توجادود الذي كان قد أجرى أبحاثا هامة حول طبيعة الصوت فيه - أيقنا بأننا قد ازددنا قربا من منبع دراستنا، لقد ظهر هذا الكتاب للوجود قبل حوالي الألفي سنة، وتفرد بأنه لغة طقسية احتفالية، كان لغة تؤدى على نحو معين في طقوس لها معان مقدسة، وحروف الأفستا تحمل بداخلها مؤشرات خفية لكيفية إخراج الأصوات الخاصة فيها، وحين يتم اتباع تلك المؤشرات يبدأ المعنى العميق في الظهور. وفى «الأفستا» ليست هناك مسافة قائمة على الإطلاق بين الصوت والمضمون، وحين يستمع المرء إلى «الأفستا» لا يكون بحاجة أبدا لان يعرف، ماذا تعنى، والحقيقة أن الترجمة تنقل المرء - على الفور - إلى عالم الكليشيهات الدينية التي تفتقد

اللون والمذاق، أما حين تكون منطوقة فهي تصبح حافلة بالمعنى الذي يرتبط مباشرة بخصائص فعل الكلام ذاته.

وأثبت «الأفستا» أن ما نبحث عنه يمكن أن يكون موجودا، ولكن يجب الاقتراب منه بعناية بالغة، وهو شيء لا يمكن أن ينسخ أو يعاد ابتكاره ولكنه يمكن أن يستكشف فقط، ولقد ألقى هذا الاستكشاف الضوء على الأسئلة التي عشناها لمدة سنة. وقد أثبتناها في البرنامج المطبوع لعرض «الاورجاست»، ولا أجد الآن افضل من أن أعيدها هنا:

ما العلاقة بين المسرح اللفظي وغير اللفظي؟ ماذا يحدث حين تتحول الإشارة والصوت إلى كلمة؟ ما المكان الدقيق الذي تشغله الكلمة في التعبير المسرحي؟ أهي ذبذبة؟ تصور؟ موسيقى؟ هل ثمة آثار مطمورة في تكوينات الصوت، تختلف عن لغات قديمة بعينها؟..

الحياة على نحو أكثر تركيزا:

لمئات السنين، ظلت القوة الدافعة للمسرح الكلاسيكي والتجاري على السواء هي أحداث أثر في الجمهور. وجاء رد فعل المسرح التجريبي اليوم كي يمضى إلى أقصى النقيض. ومن أجل أن تظل الآلة المسرحية دائرة بكفاءة، فان العلاقة بالجمهور هي السيور التي تربط أجزاء الآلة معا. وليست المسألة فقط هي الحصول على ضحكات الجمهور أو تصفيقه، وما أسهل أن ينزلق ممثلون ومخرجون إلى النظر للجمهور باعتباره عددا، باعتباره حيوانا خطرا متقلب المزاج، حتى الفنانون الجادون يتخذون إزاء الجمهور أحد موقفين: أما أن يعملوا على «كسبه» و «استمالته» و «السيطرة عليه» و «جلده بالسياط» و «إرغامه على الصمت» و «امتلاكه»، وإما تجاهله «فلنعمل لأنفسنا كأنه ليس موجودا هناك...».

والسبيل إلى تعلم علاقة مختلفة هو القيام بسلاسل طويلة من الارتجالات، بعيدا عما اعتاده جمهور المسرح، في خضم الحياة، دون شيء معد من قبل على الإطلاق، مثل حوار حقيقي يمكن أن يبدأ من أي نقطة، ويمضى في أي اتجاه.

بهذا المعنى، يأتي الممثلون إلى الجمهور وهم مستعدون لتقديم حوار، لا لتقديم عرض، ومن الناحية التقنية، فإن إخراج الحوار المسرحي يعنى خلق

موضوعات ومواقف لهذا الجمهور الخاص، تتيح له أن يؤثر في تطور الرواية خلال العرض.

يبدأ الممثل بأن يتحسس الجمهور بأبسط الطرق، كأن يلعب بموضوع ما، أو يتكلم، أو يقدم شذرات من العلاقات الإنسانية، عن طريق الموسيقى والرقص والغناء، وهو في خلال ذلك يسبر استجابات الجمهور، تماما كما في المحادثة حين تستشعر - على الفور - ما الذي يعنى الشخص الآخر ويهمه. وحين يجد الممثل الأرض المشتركة ويبدأ في تنميتها يجب أن يضع في اعتباره كل الإشارات الصغيرة التي تومئ إلى استجابات جمهوره. وسرعان ما يحس الجمهور بهذا، ويفهم أنه شريك في تنمية الفعل، وسيحس بالدهشة والسعادة لاكتشاف أنه يلعب دورا في الحدث.

وقد اكتشفنا خلال تجاربنا في أفريقيا وأمريكا وفرنسا، ونحن نمثل في القرى النائية، وفى المناطق الحضرية الخشنة، أمام الأقليات العرقية، والمسنين، والأطفال، والجانحين، وقاصري العقل، والصم، والعميان، انه ليس هناك عرضان متطابقان على الإطلاق.

وقد تعلمنا أن الارتجال تكنيك صعب على نحو استثنائي، ودقيق، ومختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة، بالغة العمومية عن «الحادثة» أو «الواقعة» التلقائية. الارتجال يقتضي مهارة فائقة من جانب الممثلين في كل نواحي المسرح، ويتطلب تدريبا خاصا، كذلك قدرة هائلة على العطاء، وحسا بالفكاهة. والارتجال الأصيل الذي يتصاعد إلى التقاء حقيقي لا يحدث إلا حين يحس المشاهدون بأنهم موضع حب الممثلين واحترامهم. ولهذا السبب تعلمنا أن المسرح الارتجالي يجب أن يذهب إلى الناس حيث يعيشون، وتعلمنا كذلك أن جماعات الناس التي تعيش بدرجة من درجات العزلة، مثل المهاجرين في فرنسا، تندهش وتتأثر حين يأتي الممثلون إليهم ببساطة، ويلعبون في الأماكن التي يألفونها، وهنا لابد من أعظم قدر من الذوق والحساسية لتجنب إعطاء الانطباع للجمهور بأن خصوصياتهم قد اقتحمت، وإذا لم يكن ثمة إحساس بفعل تقديم الصدقة، بل فقط الإحساس بان جماعة من الناس تريد أن تتواصل مع جماعة أخرى، حينذاك يصبح المسرح هو الحياة على نحو اكثر تكثيفا - وبدون المسرح، فلن تمضى لقاءات الغرباء الكثيرة إلى هذا المدى البعيد خلال فترة قصيرة، لأن الطاقات الزائدة التي يحررها

الغناء والرقص، وإخراج الصراعات التي تحررها، الإثارة والضحك، هي من القوة بحيث يمكنها أن تؤدى - خلال ساعة واحدة - إلى أشياء مدهشة.

يزداد هذا الأثر، بوجه خاص، إذا كانت جماعة الممثلين تضم أفرادا ذوى خلفيات متباينة. وفى فرقة دولية، فان الفهم العميق يمكن لمسة بين أناس يبدو أنهم لا يشتركون في شيء.

في هذا الوقت، حين تكون كل جوانب الثقافة مواجهة بالتحدي، فان تلك الأحداث - حتى وان كانت على مستوى محدود - تعيد ألينا الإحساس بان المسرح يمكن أن يكون مفيدا بل وضروريا أيضا.

أفريقيا بيتر بروك:
مقابلة أجراها ميشيل جيبسون:

في أول ديسمبر 1972، أقلعت جماعة من ثلاثين شخصا، ممثلين، وفنيين ومساعدين، من باريس إلى أفريقيا مع المخرج بيتر بروك، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبي، تحت إشراف المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس وسافرت مع الجماعة بعثة سينمائية ومصور فوتوغرافي ومارى أيلين مارك وجون هيلبرن وصحفي وكاتب إنجليزي.

جيبسون حدثني عن الوضع الجغرافي للرحلة، بعدها نناقش العلاقة بينك وبين الناس الذين التقيت بهم..

بروك: انطلقنا من الجزائر، مباشرة عبر الصحراء إلى شمال البروفي أغاديس قضينا أسبوعا، ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر، أي زينور وعبر الحدود إلى كانو في نيجيريا ثم هبوطا كذلك إلى وسط نيجيريا، إلى جوس، التي تقع في سهل ينين بوسط نيجيريا. ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى أيف، حيث الجامعة، غير بعيد من لاجوس، وإلى كوتنوي في داهومي بنين حاليا حيث التقطت أعيننا البحر، وحيث اندفعت الجماعة كلها من سيارات اللاندروفر مباشرة إلى البحر، وهم بكامل ثيابهم وقد انتابتهم الهستيريا لرؤية الماء بعد كل هذا الزمن.. ومن كوتنوي صعدنا عبر داهومي إلى النيجر مرة أخرى، إلى عاصمتها نيامي ثم شمالا حيث قطعنا جزءا من مالي وجاو، ثم عبر الصحراء - متخذين طريقا آخر - إلى الجزائر.

قدمنا عروضا في الجزائر، في الذهاب والإياب معا، كان العرض الأول لنا في الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر إثارة في الرحلة كلها. كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء، ثم وجدنا أنفسنا في تلك المدينة الصغيرة التي تدعى «أنصاله»، لم يكن أحد مستعدا لاستقبالنا، ولكننا جئنا، كنا في الصباح، وكان ثمة سوق صغيرة، فجأة قلت: «لنلعب للمرة الأولى هنا..» واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان. خرجنا. وفرشنا بساطنا، وجلسنا. وما أسرع ما تجمع الجمهور حولنا. وكان ثمة شيء مؤثر على نحو لا يصدق. لأننا كنا نواجه المجهول الكامل، فلم نكن نعرف أي شيء يؤدى إلى التواصل، وأي شيء لا يؤدى إليه. كل ما اكتشفناه فيما بعد هو أن شيئا مثل هذا لم يسبق حدوثه في السوق من قبل، لم يحدث أبدا أن جاء ممثل جوال، أو أدى ارتجالية صغيرة، لم يكن ثمة سابقة لهذا، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل، واستجابة شاملة، وتفهم يبعث البهجة. شيء حدث - ربما في ثانية واحدة - أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون.

لعبنا قليلا، شذرات من ارتجاليات، الأولى كانت تؤدى مع زوج من الأحذية أحدهم يخلع زوجا من أحذية السيقان الضخمة الثقيلة المليئة بالغبار بعد أن قطع بهما الصحراء، ويضعهما في وسط البساط. وكانت هذه لحظة حافلة بالإثارة، والكل يحدق نحو هذين الموضوعين اللذين أصبحا مثقلين بكل أنواع المعاني. بعدها بدأ الآخرون يدخلون واحدا بعد الآخر، يقدم كل مختلف الارتجالات مع هذين الموضوعين وثمة التزام واقعي مشترك: أولا بأن هذا البساط فارغ تماما، لا شيء عليه، ثم بأن هناك موضوعا عيانيا ملموسا. ولم يكن هذا المظهر قائما على أي شيء تم التفكير فيه أو الإعداد له من قبل، لكنه بالفعل ابن اللحظة. لقد رأى الجميع، الممثلون والجمهور، هذا الحذاء كما لو كانوا يرونه لأول مرة. وعن طريق هذا الحذاء قامت علاقة بالجمهور بحيث أن ما سيتطور سيكون بلغة مشتركة بينهم. كنا نلعب بشيء كان حقيقيا بالنسبة للجميع، ومن ثم جاءت النتائج عن هذا اللعب، واستخدامنا لها، في لغة مفهومة.

جيبسون: هذه الارتجاليات، هل يمكن أن توصف؟

بروك: أنت لا تستطيع أبدا أن تقتنص حقيقة مثل هذه الأشياء عن

طريق وصفها، كانوا يلعبون على التحولات المختلفة التي يحدثها لبس الحذاء عند أناس مختلفين يلبسون بطرق مختلفة. وهذا شيء يمكن لكل واحد أن يحس به على الفور وأن يتعرفه.

جيبسون: وهل حدث لقاء بينكم وبين الناس فيما بعد؟

بروك: نعم، تحدثنا. الحقيقة كان بينهم معلم مدرسة أخذنا إلى بيته الصغير حيث جلسنا على الأرض وقدم إلينا الشاي بالنعناع، وفى كل مكان آخر كنا نجد الخبرة نفسها التي تعنى أن الناس كانوا مهتمين ومسرورين لكن هذا في ذاته (أعنى أنها كانت خبرة سارة جدا ودافئة جدا) لا يعني شيئا كثيرا، لأنهم - على نحو أو آخر - لا يستطيعون أن يكونوا شيئا آخر. انه حدث غريب جدا، ولا يجب أن يستدرجنا، لأنه يصبح هناك خطأ جوهري إذا لم يهتم الناس بحدث لم يسبق لهم رؤيته من قبل. لكنها تعلم الممثلين الشيء الكثير. فبوسع الممثل أن يرى أن فيه دائما قدرا من الإثارة. بعض السبب في شروط المجتمع الغربي، وبعضه في توقعات الجمهور الغربي. ثمة شيء يجب أن يحدث وثمة نتيجة يجب الوصول إليها. وهذا دائما يؤدى لأشياء لم يتم الإعداد الكافي لها. أما حين يكون أمامك جمهور هو معك وهو هناك، لكن الإحساس بالعجلة غائب عنه (إذا لم تكن في سبيل الوصول إلى شيء فسأنصرف. من الأحسن لك أن تصل لنتيجة جيدة وأن تصل إليها بسرعة، لأنني أتوقع منك ذلك) وسواء جاء هذا من ذاتك أو من سواك، فانك ستبلغ مستوى مختلفا كل الاختلاف من الاسترخاء والتحرر من التوتر، عنده قد تبدو لك الأشياء مختلفة كل الاختلاف، على نحو عضوي اكثر واكثر.

جيبسون: قل لنا شيئا عن المراحل المختلفة في الرحلة.

بروك: كانت الفترة الأولى بالنسبة لنا، بعد أن بدأنا اللعب، كمن يتعلم العزف على آلة جديدة. لم نعرف أية خبرة سابقة تهدينا. في هذه الفترة الأولى كان علينا أن نكتشف الشروط الحقيقية التي يتم فيها وجود الجمهور. ما أفضل أوقات اليوم لذلك؟ ماذا ستفعل إذا لم تجد سوى جمهور قليل جدا؟ وماذا يحدث إذا وجدت جمهورا كبيرا جدا، وكم من الوقت ستستمر في هذه الحالة؟ هل يجب الاستمرار؟ هل يجب التوقف؟ هل يجب الانتظار؟

وكان اكتشاف قدر الحرية التي أنت فيها، وكان التعليم الحقيقي (وحتى

التعليم على المستوى التقني) هو أن تستطيع الاستمرار على علاقة بالجمهور تحت الشمس وسط السوق. والفرق بين العرض في هذا الوقت، والعرض في الليل (كان لدينا مصابيح ومولد صغير)، وأن تكتشف الفروق بين النظرية والواقع حين تستخدم الكهرباء في قرية لم يسبق أن شهدت الكهرباء. هل يؤدى هذا إلى أحداث التباعد أو الأغراب بينك وبين الناس؟ لأنه فجأة تأتى لحظة لا تعدون فيها جماعة من الناس مثلهم، ممثلين جوالين يأتون ويؤدون شيئا، لكنك تصبح كل الحضارة الغربية التكنوقراطية. ما أعنيه هو.. هل هذا صحيح أم لا؟

والحقيقة انه لم يكن صحيحا قدر ما تصورنا. كنا في البداية متخوفين حول استخدام تلك الأضواء، باعتبار أنها ستدمر شيئا ثمينا، ثم رأينا هذا شيء عاطفي جدا وغير صحيح، دخلنا واحدة من القرى، أعددنا مصابيحنا، ثم بدأنا العمل في ضوء النهار، وعند نقطة معينة دخلنا في الشفق. وحين أصبح الظلام لا يسمح برؤية شيء أضأنا الأنوار، كانت لحظة غير عادية، بعدها رجع الاهتمام بما كان يحدث، إنما بتركيز أعظم نظرا للتأثير المشترك للضوء. أنني لم استطع أن أجد أي اختلاف فيما بعد بين المرات التي عرضنا فيها في ضوء النهار، وتلك التي عرضنا فيها ليلا في ضوء مصباحين. لم أجد أي شيء تغير في علاقة القرويين بنا، اللهم إلا إلى الأحسن. لأن العروض في الليل تكتسب قدرا إضافيا من التركيز على الشيء المضيء وسط الظلام السائد. ولم يكن هناك شيء له تأثير طيب على الممثلين قدر سكون الجمهور الأفريقي فمن الطبيعي عند معظم الأفريقيين إلا يفصحوا، والأفريقيون يختلفون عن أهل البحر المتوسط في هذا المسلك، انهم ينطوون - بالطبع - على طاقة هائلة، لكنهم ينطوون كذلك على قدر هائل من السكون، هذا الانتباه المركز والهادئ كان شيئا ثمينا عند الممثلين أثناء الأداء.

وقد وجدنا أن هناك قوانين تتعلق بعدد الجمهور، فحين يكون العدد كبيرا جدا يصبح الجمهور ذاته مستثارا بشكل دائم، وكان الناس يندفعون من نهاية الحشد لأنهم يحاولون أن يحصلوا على رؤية أفضل، وهذا شيء لم نستطع السيطرة عليه أبدا، ولم نجد وسيلة يمكنها السيطرة على جمهور كبير مستثار، وتزداد الصعوبة بوجه خاص حين يكون العرض دون كلمات.

ثم وجدنا أننا قد أعددنا كل القطع والأدوات الصغيرة، لا لكي تستعمل بالضرورة، ولكن حتى لا تأتى دون أي استعداد على الإطلاق، ثم وجدنا بعدها مباشرة أننا كلما أمعنا في قبول الخاطرة كاملة فذهبنا إلى القرى متأهبين لكل شيء، ولكن ليست لدينا أدنى فكرة عما سنفعل، بمعنى أننا كلما كنا اكثر تحررا من أي لون من ألوان التكوين أو الفكرة جاءت النتائج أفضل. إلى هذا الحد كانت الشروط غير متوقعة على الإطلاق.

يقوم أحدهم بأن يبدأ، ثم يتطور كل شيء من حقيقة أن شخصا قد نهض وخطا بضع خطوات، أو أن آخر قد بدأ يغنى. وإنه لشيء مخيفة في الحقيقة أن تبدأ هذه المغامرة.

لكنك كلما أمعنت في هذه المغامرة جاءت النتائج أفضل. ثمة شيء كان يخلق ذاته دائما، ويتأثر - لحظة بلحظة - بحضور الناس وبالمكان، وبالوقت من اليوم، وبالضوء. وكان هذا كله يتبدى في أفضل العروض. والموضوعات التي سبق لنا أن اشتغلنا عليها تبدو حين تعاد في مكان مختلف ونظام مختلفة وطريقة مختلفة كانت هذه أفضل عروضنا.

وحين كان يحدث أننا نجد أن شيئا قد صلح في عرض سابق، فإننا نسعى لإعادته (ربما بسبب مجرد الكسل أو الإرهاق أو لأننا لم نفكر)، وهنا تأتى النتائج أقل مما كانت عليه، وما أسهل أن يصل الممثل إلى نقطة يحس عندها بأن ثمة حاجزا قد قام بينه وبين الجمهور، لأنه أصبح داخل شكل محدد. وهذا الشكل يعنى شيئا بالنسبة له. لا أظن هذا مدهشا لأحد، لكن الأمر يختلفن حين تكون خبرتك به مباشرة طازجة أعنى أن يجد ممثل المسرح نفسه في لحظة وهو يرسل على موجه يختلف طولها عن موجة الجمهور دون أن يلحظ ذلك أحد، لأنك لم تخلق - بالفعل - علاقة كاملة به، بادئا من نقطة الصفر.

ووجدنا أن العرض يكون في أفضل الحالات إذا بدأت من نقطة الصفر، والمتفرجون يحيطون بك في دائرة، أما إذا كانت البداية أي شيء يحمل في داخله افتراضا ما، تكون قد تنكبت الطريق. عليك أن تخلق هذا الافتراض الأول. واحد الأمثلة اللعب بذلك الحذاء. فبعد أن فعلناه للمرة الأولى قمنا بتطويره إلى «عرض مع الحذاء» وسرعان مالا حظنا أننا أصبحنا نحذف المرحلة الأولى. وان النتيجة الطيبة التي بلغناها في العرض الأول إنما

تحققت لأن كل ما كان موجودا هو جماعة من الناس، قاعدين على الأرض، يعزفون ويغنون قليلا، ثم جاءت الخطوة الدرامية الأولى متمثلة في ذلك الحذاء. لم يكن مفروضا أن يكون لديك مفهوم للمسرح، ولم يكن هناك شيء يجب إعداده، ولم يكن عليك أن تعرف ما التمثيل أو أن هناك شكلا فنيا اسمه المسرح، لأن هذه هي الخطوة الأولى: زوج من الأحذية. كل إنسان كان ينظر إليه لأن حوله علامة استفهام، وكان ضروريا أن يحدث شيء والجميع يتطلعون نحو نقطة بعينها، ومادام أحد قد قام بفعل ما، اصبح الفعل التالي منتظرا.

واكتشفنا كم من الأمور ينظر إليها المرء باعتبارها مفروغا منها أو مسلما بصحتها. في مكان أو اثنين وصلنا إلى نقطة بدت لنا مشوقة جدا، حيث رأينا انه حتى الإيهام بالتصديق، بمعنى الحكاية، لا يمكن أن يكون أمرا مفروغا منه. أعنى بهذا أن الممثل يعتبر انه حين يخطو داخل الدائرة، ويأتي شخص آخر يعوقه فيسقط على الأرض، أن هذا أمر مفروغ منه، وانه سيضيء دون تساؤل من حيث هو الخطوة الأولى في الحكاية. أو أن الممثل الشاب حين يسير معتدلا، ثم ينحني ليسير كما يسير رجل عجوز فانه يعتبر هذه الخطوة الأولى في حكاية تصديق الوهم عن رجل عجوز. لأننا مادمنا نعرض في بعض الأماكن التي لم تعرف المسرح من قبل على الإطلاق، فان هذا يعنى انه حتى هذه الأمور لا يمكن أن يكون مفروغا منها، لأن هذا الشاب الذي يسير معتدل القوام، ثم ينحني فجأة قد يكون المرض داهمه في تلك اللحظة ذاتها أو أنه ربما يقوم بحركة غريبة في ذاتها.

وثمة نقطة هامة أخرى هي انك تفاجأ بأن العادات العقلية التي تجعل تقبل تطور الحكاية في خط مستقيم لم تتكون هنا بعد، والحقيقة أن الأحداث يتم تلقيها على أنها انطباعات غير مترابطة. ومن ثم فهي تؤخذ - فجأة - كأنها ما هي عليه. في هذه اللحظة تتغير القيم، وفى هذه اللحظة قد يرى المرء أن القيمة الوحيدة الحية لديهم إنما تستند على النتيجة النهائية التي سيؤدى إليها هذا كله. لكنهم ليسوا معنيين - بنفس القدر- بما يحدث لحظة بعد لحظة. في هذه اللحظة يحس الممثل بأن الحكاية ليست بالشيء الذي يستند إليه، لان هذا الرجل العجوز الذي يمشى منحنيا، إذا لم يؤد إلى شيء مكتمل في ذاته، فلا شك في أن اهتمام المحيطين به لن

يتصاعد، وإذا هو لم يخلق ذلك الشيء - هناك وآنذاك - بمعنى الفرق الفعلي بين شيء حقيقي وآخر قابل للتصديق، فلن نستطيع أبدا نقل لغة ما يحدث نقلا كاملا.

وكان من اجر الأمور إمتاعا أن تلاحظ - وقد بدأت من نقطة الصفر- متى يتحول الفعل إلى حكاية، والطريقة التي يتم بها هذا التحول، ومتى يعتبر الفعل المتعلق بالموضوع تطورا، ومتى لا يعتبر كذلك، وهناك ملايين الأشياء التي يعتبرها المرء مفروغا منها دون أن يعي، وتلك كلها تحولت إلى أسئلة انتصبت أمامنا بطريقة حية أثناء تجربتنا تلك.

لهذا، فقد كان من أقوى انطباعاتي الانطباع بأن هذه التجربة ربما تكون أكثر الأشياء ضرورة في التدريب على المسرح. وإذا كان هناك أحد على وشك الدخول إلى مدرسة للدراما كي يتعلم شيئا عن المسرح - ممثلا أو مخرجا أو مصمما أو كاتبا - وبعث به أولا كي يؤدى في ظل هذه الشروط، فلا شك أنه سيواجه كل الأسئلة التي تتعلق بعمله في المستقبل قائمة أمامه على نحو مباشر. وليست هناك عملية تعليمية يمكن أن تحدث في حجرات الدراسة، عن النظرية أو الممارسة يمكنها أن تثير الأسئلة الجذرية على النحو الواضح الذي تثيره تلك الشروط، أنت تتعرف - لحظة بعد الأخرى - على ضرورة حدوث شيء أو عدم حدوثه.

جيبسون: كنتم جماعة متباينة، تضم أفرادا من بلاد مختلفة من العالم، لديكم أدوات ومركبات، كيف كان أثر هذه الحقيقة على الطريقة التي استقبلتم بها؟

بروك: الأمور في أفريقيا أبسط مما تبدو عليه من بعيد، ومعظم الأشياء، التي كان الناس يتناقشون حولها ويتخوفون منها قبل أن نذهب تلاشت تماما في وهج حقيقة الخصائص الإنسانية غير العادية لدى الأفارقة. وعلى سبيل المثال كان على قبل أن نرحل أن أشرح مرات عديدة - وعن طريق مواجهة قائمة طويلة من الأسئلة - لماذا ترغب هذه الفرقة في الذهاب والعمل هناك. ثم كان علينا بعد ذلك أن ندخل قرية لم يسبق أن دخلها شيء مثل هذا من قبل، ونرى رئيس القرية، وعن طريق مفسر أو مترجم - ربما كان صبيا من أبناء القرية - أشرح له - في كلمات قليلة - أن جماعة من الناس من بلاد كثيرة في العالم، جاءوا ليكتشفوا ما إذا كان

ممكنا قيام علاقة إنسانية عن طريق شكل خاص نسميه المسرح، دون وجود لغة مشتركة. في كل مكان كان يتم فهم هذا الأمر دون حاجة لمزيد من التفسير. وقد بدا هذا شيئا غير منتظر لكنه طبيعي تماما. ومن ثم لم يكن دخولنا القرية بالحدث المعقد.

كان عملا يلقى الترحيب دائما، ويتم تفهمه دائما في الحدود التي هو عليها. وأظن الفرقة استطاعت التوصل إلى اللون الصحيح من البساطة في تناولها تلك الأمور الإنسانية.

وأنت لا تستطيع أن تذهب إلى أي مكان وتدعى أنك غير ما أنت عليه، وقد بدأت هذه الفرقة بكل امتيازات حملة من هذا النوع، ومن ثم فهي لا تستطيع أن تقدم نفسها باعتبارها جماعة جاءت سيرا على الأقدام، وأنها تحيا تماما نفس الشروط الإنسانية التي يعيشها أولئك الذين يمثلون أمامهم، فقد كان واضحا كل الوضوح أن الأمر ليس على هذا النحو.

في الوقت نفسه، لم يكن هذا حاجزا، فلم يحدد شرط الاتجاه الذي نشأ بين هؤلاء القادمين وأولئك المقيمين. كل شيء جاء في إطار متوقع، فأن ترى فرقة من الغربيين، أو بالأحرى من غير الأفريقيين، تصل إلى قرية أفريقية بعد أن قطع أفرادها الصحراء الكبرى سيرا على الأقدام فسيكون هذا شيئا استثنائيا وغريبا، ولكن أن يصل الغرباء، بما هو مقبول كجزء من حياتهم الطبيعية، أي بالسيارات والأدوات الكهربائية وما إلى ذلك فان هذا هو المتوقع.

الشيء الذي كنا متخوفين إزاءه بوجه خاص هو آلات التصوير. (لقد تخليت منذ زمن طويل عن حكاية حمل الكاميرا، لأنني أكره الإحساس بأنني أدخل إلى مكان غريب كي أختطف شيئا من الناس فيه بتلك الآلة التي لا تكف عن الهتك والاقتحام)، وقد بذلت منتهى العناية حتى لا تبدو الكاميرات الثابتة وآلات التصوير السينمائية - وأجهزة تسجيل الصوت على ذلك النحو الفظ والآلي المألوف لدى السياح الغربيين.

وتدريجا، وجدنا الكاميرا آلة أقل عدوانية مما يمكن أن تحسبها إذا كان المرء واعيا بها على هذا النحو، والحقيقة أننا فيما بعد حين بدأنا تصوير أفلام عن الأشياء التي كنا نقوم بها، وجدنا أنه قد تم قبول الكاميرا على نحو عادى باعتبارها جزءا من الثياب الغريبة. مثل الشورت ومناديل

الجيب والأقلام ذات السنون الرفيعة. إن الشيء الذي يجعل الكاميرا آلة عدوانية هو الطريقة التي تستخدم بها.

وقد أتينا، إذن بطعامنا معنا. لغيبة المعلومات الدقيقة عن مواد الطعام المتاحة، ولأننا أردنا أن نبقى أحرارا في الذهاب إلى حيث نشاء. في ذلك الوقت كان هناك جفاف رهيب ومشاكل حول الطعام في كثير من الأماكن التي زرناها. وهكذا حملنا معنا كميات هائلة من المعلبات والأغذية الجافة. لقد كنا جماعة من ثلاثين فردا، أي أنها جماعة اكبر من أن تهبط إلى قرية وتأمل أن تجد طعاما فيها، حتى مقابل نقود.

لكن الحقيقة أننا وجدنا أكثر بكثير مما يحتاجه من يحيا حياة بسيطة، وفى رحلة أخرى قد نقرر أن نحيا بعيدا عن القرية، فنقيم معسكرنا ونتناول طعامنا من الخضر المطهرة نستخرجها من العلب المحفوظة، والجبن المطبوخ نستخرجه من الأكياس، يصبح من البديهي أننا قد توافقنا مع طريقتنا في الحياة، كما توافقوا مع طريقتهم. وحين كان يأتي الناس من القرية إلى معسكرنا، فقد كنا نقدم لهم شيئا من مأكولاتنا.

لم تؤد المظاهر الخارجية لشيء فالعلاقة كانت تقوم - أو لا تقوم - بشروط إنسانية. وحين كان العرض يسير على ما يرام، فان ما كان يحدث هو شيء لا يمكن حدوثه إلا على هذا الشكل. في كلمات أخرى: حين يدخل ثلاثون أجنبيا إلى القرية على هذا النحو، يتسكعون حولها بتكاسل، ويطيلون التطلع إلى أهلها، فأما أن ينشأ موقف مزيف أولا يتصور موقف على الإطلاق. أما عن طريق العرض فانه يمكن - خلال ساعة واحدة - أن تكتسب العلاقة قدرا هائلا من الدفء والتصاعد والتطور، لأن شيئا قد حدث. وكانوا يدفعون لنا. ذات مرة في نيجيريا جاءوا بحقيبة صغيرة ملأى بالشلنات التي جمعوها ومرة جاءوا بفراريج، ومرة بعنزة. لأننا كنا نقدم شيئا يشبه تقديم القربان فقد أدى هذا لقيام رباط وثيق.

ماذا فعل هذا كله؟ يقينا أنك لا تستطيع أن تدخل قرية، وتقدم عرضا لمدة ساعة، ثم تمضى وقد غيرت حياة الناس، لكن الواضح تماما أن الطريق قد أصبح مفتوحا لمئات الفرق، وبوسع مئات الجماعات إذا شاءت - وبنفقات قليلة أيضا - أن تمضى صعودا وهبوطا في القارة، تقدم عروضها ولا تلقى سوى الفهم والتقبل.

ثم يمكن حدوث شيء له فاعلية كبيرة، مختلف كل الاختلاف عما يحدث على مستوى الثقافة الرسمية. ذلك أن معظم الثقافة الرسمية سخف. كل أنواع الدول قد أرسلت فرقا للأوبرا، وأرسلت إنجلترا الفرق الشكسبيرية لكن إلى أين؟ إلى المدن الكبيرة. وهكذا قدمت العروض أمام جمهور يتكون أساسا من المسؤولين الرسميين والهيئات الدبلوماسية الأوروبية. أما لماذا يذهبون إلى هناك فموضع شك كبير. وعلى أي حال فان علاقة ما لا تقوم، ذلك إن إقامة علاقة مختلفة عن تلك القائمة بين الغرباء والأفارقة في كل بلاد القارة أمر له معنى إذا أقيمت على نطاق مختلف كل الاختلاف، فلو أن عددا هائلا من الفرق جاءت من مختلف البلاد في سنة واحدة فمن الممكن أن يصبح لها معنى مختلف.

لقد استكشفنا، ومهدنا ممرا في أرض وعرة، وثبت لنا أن هذا صحيح. هناك مشاكل اقتصادية بطبيعة الحال، لكنها ليست مطلقة لأن الناس تستطيع الوصول إلى أي مكان على ظهر الأرض بطريقة أو بأخرى، مادامت راغبة في ذلك. كل ما هم بحاجة إليه جماعة من الممثلين، ولا شيء آخر (حملنا معنا بساطا كي نمثل عليه وحتى هذا يمكن الاستغناء عنه)، عليك فقط أن تذهب إلى هناك وأن تبدأ، وفى اللحظة التي تتقبل فيها هذه الفكرة تتفتح أمامك الإمكانية. انه شيء بالغ الثراء في كل الاتجاهات وعليك أن تأخذ وأن تعطى. انك لا تستعرض ولا تعلّم ولا تقلّد.

وعلى سبيل المثال، فان الأفريقي قادر على استخدام جسده على نحو مدهش. أن قدرته على الحركة والإيقاع أمر مشهور في العالم كله. لكن هذه القدرة الهائلة يقيد استخدامها داخل كل ثقافة بعديد من القيود، لأن كل ثقافة تستخدم في رقصاتها وموسيقاها مجموعة محدودة من الإيقاعات. وهكذا فرغم أن أي فرد من جماعتنا لا يستطع أن يتحرك؟ يتحرك الأفريقي: أن رؤية الأفريقي في حالة حركة موضوع للدهشة والحسد والإعجاب، إلا أن الأفارقة، وبكرم عظيم، نظروا إلى الأمر من زاوية معاكسة، وكان بوسعهم القول بأن دهشتهم كانت بالغة لأنهم شهدوا حركات لم يكونوا يعرفون أصلا أنها في المدى الطبيعي والممكن لأجسادهم. وكان بين الأشياء التي تحقق لهم أكبر قدر من الإثارة هو أن يروا حركات غير مألوفة أو أن يسمعوا إيقاعات غير مألوفة لهم، أحيانا قد تكون الإيقاعات غير المألوفة

عائقا إذا أنت لم تنفذ من خلالها لتبنى شيئا أمامهم، لكنك إذا مهدت لها، فستصبح ذات قيمة عظيمة، ذلك لأن المدى الذي تتحرك فيه - سواء من حيث الشعور أو من حيث الوعي بوسائط التعبير - يصبح بالغ الاتساع، وأنت ترى أشياء لم يسبق حدوثها لك، ثم انك لم تمضى إلى تقليدها على الفور، لكنها ستكشف لك عن شيء ممكن لم يحدث أن عرفت بوجوده من قبل.

ذلك ما كنا نفعله دائما في علاقتنا باحتفالاتهم ورقصاتهم وطقوسهم وأحيانا كان يحدث العكس على نحو بالغ الإثارة: كنا - على سبيل المثال - نقدم أصواتا معينة تدربنا عليها، ليس لأنها في تراثنا، ولكن لأننا - ونحن نستكشف كيف يمكن للصوت الإنساني أن يتردد بطريقة معينة تلائم خبرة انفعالية معينة - وجدنا هذه الأصوات. والآن نرى أن تلك الأصوات الصادرة عن جماعتنا هي ذات الأصوات التي يصدرها الأفارقة في بعض غنائهم.

ذات مرة قضينا فترة بعد الظهر كلها في كوخ صغير في «أغاديس» ونحن نغنى، غنينا نحن، وغنت الجماعة الأفريقية، فجأة تبين لنا أننا جميعا نستخدم ذات اللغة الصوتية تماما، فهمنا لغتهم وفهموا لغتنا. وحدث شيء مثل مس الكهرباء، فمن بين كل ألوان الغناء المختلفة، فجأة وقعنا على المساحة المشتركة.

وحدثت خبرة أخرى من النوع نفسه ذات ليلة ونحن نعسكر في غابة، وكنا نظن ألا أحد حولنا لمسافة أميال، وكما يحدث دائما، ظهر الأطفال فجأة من حيث لا ندري وأشاروا إلينا. كنا قاعدين نرتجل أغنية، وطلب الأطفال منا أن نذهب معهم لقريتهم على بعد ميلين فقط، لأن ثمة رقصا وغناء سيكون هناك في الليل وأهل القرية جميعا سيكونون مسرورين لوجودنا. هكذا هبطنا معهم خلال الغابة، وبلغنا القرية حيث وجدنا بالفعل احتفالا قائما. كان أحدهم قد مات لتوه، وكان الاحتفال الجنائزي. رحبوا بنا ترحيبا حارا، ثم قعدنا هناك وسط الظلام المطبق، تحت الأشجار نرى فقط تلك الظلال المتحركة ترقص وتغنى، وبعد ساعتين تقريبا قالوا لنا فجأة: «الأولاد يقولون أن هذا ما تفعلونه تماما، والآن عليكم أن تغنوا لنا..»

وارتجلنا أغنية لهم، ربما كانت واحدة من أفضل ما عملنا في الرحلة كلها، لأن الأغنية التي أعدت للمناسبة جاءت مؤثرة وحقيقية ومرضية على

نحو غير عادى وحققت لقاء حقيقيا بيننا وبين أهل القرية. ومن المستحيل أن أحدد ما الذي خلق هذه الأغنية لأنها صدرت عن جماعة تعمل معا بطريقة معينة، وعن شروط اللحظة المؤثرة عليهم: المكان والليل والمشاعر نحو الآخرين، والمشاعر نحو الموت، بحيث أننا كنا - بالفعل - نعمل شيئا نقدمه لهم مقابل ما قدموا لنا.

كانت أغنية متميزة، لكنها مضت حال اكتمالها، مثل كل شيء في المسرح. ففي المسرح لا يخلق المرء الأشياء كي توضع في متحف أو متجر، لكنه يخلقها للحظة. وهذا مثال لهذا النوع من المسرح، وقد حدث بالفعل. وقد تسأل: ماذا تركنا؟ وأظن السؤال الصحيح هو: فيم شاركنا؟

جيبسون: ماذا، إذن، كانت دوافعك للقيام بتلك الرحلة؟

بروك: كي نعرف هذه الدوافع يجب أن نكتشف الدوافع وراء المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس، وهذه بدورها تعود إلى دوافع عمل المسرح في المقام الأول.

فالسبب وراء إنشاء المركز هو بدء العمل خارج السياقات والأطر. كان عملي والعمل الذي تكون لي علاقة به هو دائما داخل سياق. قد يكون السياق جغرافيا أو ثقافيا أو لغويا، لكنه موجود كي نستطيع العمل حسب نظام. والمسرح الذي يعمل داخل النظام إنما يتواصل داخل نظام مرجعي. واللغة - بالمعنى العام للكلمة - أوسع هذه النظم فالمحادثة المنطوقة باللغة الإنجليزية قد تبدو مبهمة بالنسبة لشخص اعتادت أذناه الاقتصار على نغمة المحادثة باللغة الفنلندية مثلا. هذا هو الحاجز الأوسع. وداخل الإنجليزية ذاتها ثمة أشكال من اللغة الداخلية أو اللغة الخاصة. وثمة أطر مرجعية محلية تكاد أن تغلق تماما دائرة الجماعة التي يمكنها المشاركة في خبرة مشتركة مع الممثلين، فالخبرة المشتركة تعتمد دائما - وبهذه الدرجة أو تلك - على شيء ليس عالميا شاملا.

ليست اللغة وحدها بل كذلك كل أشكال التعبير التي لها معنى نسبى حددته أنماط التواصل. هذا على الرغم من أنني - في ذات الوقت، ومن خلال العمل في شكسبير على سبيل المثال - شهدت الخبرة المعاكسة وقد تمثلت في أن عددا من أقوى العروض التي قدمت للأعمال الشكسبيرية التي كنت مسؤولا عنها إنما حدثت - وهذا وجه التناقص - أمام أناس

يفهمون اللغة فهما قليلا. إن هذا يطرح سؤالا غريبا.

فواضح أن هذا لا ينكر القوة الهائلة والشاملة للغة ومدى ثرائها، ولكنه يومئ إلى أن هناك إشارات لأحد لكثرتها يمكن أن تقع معا، وأنه في ظروف معينة قد يبدو العرض اكثر قوة لو أن بعض هذه الإشارات تبدت للجمهور.

وقد سبق أن كتبت في «المساحة الفارغة» عن تقديم «الملك لير» في أوروبا الشرقية وفى أمريكا، وكيف أن الناس في أوروبا الشرقية الذين لم يفهموا اللغة تلقوا من المسرحية اكثر من أهل فيلادلفيا، وهم نظريا يعرفون اللغة لكنهم لم يتناغموا مع المسرحية. والآن، انطلاقا من تلك الألوان من الملاحظات والخبرات المتناقضة، ومن الملاحظة الرئيسية وهى أنه ليس هناك مسرح تام في أي جزء من أجزاء عالم اليوم، كل ما هناك شذرات من المسرح، فإننا قد انطلقنا لنستكشف الشروط التي يمكن من خلالها أن يتحدث المسرح حديثا مباشرا. ما هي الشروط التي يصبح في ظلها ممكنا أن تصدر تجربة المسرح عن لقاء جماعة من الممثلين يستقبلهم المتفرجون ويشاركونهم، دون مساعدة - بل وبتعويق - من جانب الإشارات والرموز الثقافية المشتركة.؟

كان عملنا كله يدور حول هذه المسألة بطرق مختلفة. وحين ذهبنا لأفريقيا لم يكن ذلك على أمل أن نجد هناك شيئا نتعلمه أو نأخذه أو ننسخه. ذهبنا لأفريقيا لأن الجمهور في المسرح عنصر فعال ومبدع في الحدث الأوّلى، مثله مثل الممثل. وسواء شارك الجمهور بالطريقة التي أصبحت متبعة، أو افصح عن مشاركته بالحركة الدائمة حولنا، أو شارك عن طريق الوقوف دون حراك، أو شارك وهو في وضع الجلوس، فان هذا كله ليست له الأهمية الأولى. فما له أعظم الأهمية هو أن ظاهرة المسرح لن توجد إلا حين يحدث لقاء كيميائي بين ما أعدته جماعة من الناس، وهو غير مكتمل، في علاقة مع جماعة أخرى في دائرة أوسع، موجودة باعتبارها من المتفرجين. حين يحدث هذا التمازج فان هذا حدث مسرحي، أما إذا لم يحدث هذا التمازج فليس هناك حدث.

هذا الاشتعال، هذا التفاعل الكيميائي، إنما يعتمد بدرجة كبيرة جدا على عناصر معينة يأتي بها المتفرجون.

إذن فلنتحدث لحظة عن المتفرجين في المسرح الغربي.

أن الاتجاه الأساسي لأهل المسرح - أياً كانوا - نحو المتفرجين اتجاه مراوغ. ومن الصعب جدا وجود أساس من الثقة - لا نقول الحب، بكل تأكيد، نحو الجمهور، وسيفقد المسرح كل معناه إذا تم اختيار الجمهور وانتقاؤه بالواحد، إذا كان عليك أن تبرز جواز مرور أخلاقي قبل أن تدخل إلى المسرح. ولا أعتقد أن أحدا يمكن أن يتصور أسوأ من هذا.

وأحد جوانب الروعة في المسرح، المسرح الممكن على الأقل، هو أن بوسع أي فرد أن يدخل إليه. وهو دائما خليط من الناس غير المعروفة متجمعين حول قلب مركزي. وأنت لا تعرف أبدا من الذي سيجيء.

وفى لحظة الفعل يتم استقبال الجميع، وعلى هذا فان الممثل لحظة العرض يكون في علاقة مبهمة مع الجمهور، هو يود أن يكون الجمهور موجودا رغم ذلك فهو لا يثق به، واتجاهه عدائي نحوه في الأساس ويأتي الجمهور معه بعناصر الحكم التي تجعل جانبا من عمل الممثل من أجل السيطرة على الجمهور. ولعل أوضح صورة في هذا الصدد هو في المسرح الفرنسي حيث نجد تعبير «Se de fendre»، أي أن علاقة الممثل بالجمهور تقوم عادة على أساس أن الممثل يدفع عن نفسه هذا العداء المفترض، مفترضا أن هذا الجمهور سيقضى عليه، ما لم يستطع هو بتمثيله ومهاراته ودوره أن يدافع عن نفسه دفاعا مجيدا.

إن جانبا من العمل في مسرحنا يجب أن يتوجه - عن حق نحو التلطيف، نحو العمل مع الجمهور للوصول به إلى حالة من التأهب. وربما كان جزء من عمل الإخراج - الإخراج بكل أشكاله حتى أكثرها خشونة - هو العمل الحقيقي لتهيئة الجمهور، بادئا من نقطة الصفر وربما مما دونها، ربما من حالة العداء، ربما من حالة البرود النشط (وهو ما تلاقيه في ليلة العرض الأولى)، شيء نشط ضد الحدث الذي سيحدث صادر عن قطاعات كثيرة. إن التغلب على هذا الشيء، وإعداد الجمهور للوصول به خطوة فخطوة إلى النقطة التي يمكن عندها للحدث أن يحدث، هو جزء من تقنية الإخراج.

غير أن ما نبحث عنه إنما هو شيء أكثر رقة وهشاشة إلى مالا نهاية. إن السبب الذي من أجله يعمل المرء ساعات طويلة وراء أبواب مغلقة. السبب الذي من أجله تقصر عملك على عدد قليل من الناس، أو ربما على جمهور ضئيل، هو انك تحاول شيئا اكثر هشاشة، لأنك ستمضى - للمرة

الأولى - خطوة أبعد.

هنا أعتقد أن كل جماعة تجريبية تكتشفه شيئا هو في رأيي اكتشاف خطر وغير مبهج بشكل أساس، يتمثل في أن هناك أشياء تستطع أن تفعلها مع جماعة الممثلين وراء الأبواب المغلقة وحيدا، وعلى نحو أفضل مما هي في حضور الجمهور، لأنك هنا ستصل منتصف الطريق فقط.

إن هذا اكتشاف مدمر لأبعد الحدود، وغير صحي بالنسبة لأي جماعة من الممثلين، وعنه تصدر ظاهرة من أسوأ ظواهر المسرح في هذا العقد الأخير، وهى أنك تجد فرقا من الممثلين قد وصلت إلى نتيجة منطقية تتمثل في أن كل فكرة المسرح الذي يقدم لشخص آخر إنما هي تفتقد الإخلاص. الإخلاص يعنى أن تخلق عالماً مغلقا، تستخدم فيه الأشكال المسرحية والارتجاليات.. الخ للتدريبات فقط، لنفسك. وإذا سمحوا للجمهور بالدخول فهم يسمحون له على نحو مرتجل وناضح بالاحتقار، من حيث هم أناس حصلوا على امتياز أن يأتوا ويراقبوا جماعة أخرى لا تبذل أي جهد للاندماج معهم، بل تكتفي بالحد الأدنى المتمثل بالسماح لهم بالوقوف عند الأبواب والتقاط الفتات. وهذا في رأى موقف مرعب. واكتشاف أن أكثر الأشياء الخيالية وغير المنتظرة إنما تحدث لهم حين لا يكون ثمة شاهد، أما حين يوجد شهود فهي لا تحدث، هو اكتشاف مأساوي، لأنه ينفى - بالفعل - كل وجود للمسرح.

إذن، فان ما أردناه من الذهاب لأفريقيا هو أن نذهب إلى حيث الجمهور المثالي، صاحب الاستجابات المليئة بالحياة، المنفتح انفتاحا تاما لكل الأشكال، لأنه لم يكن أبدا مشروطا بالأشكال الغربية.

وما أن تخرج من المدن الأفريقية حيث تجد جماعة ضئيلة من الناس، حتى تجد أمامك قارة كاملة، متحررة تماما من كل ارتباطات المسرح بمعناه الذي نعرفه. لكن هذا الجمهور، بكل انفتاحه، ليس بالجمهور الساذج أبدا، ولا بالجمهور البدائي، ففكرة البدائية هذه زائفة تماما فيما يتعلق بإفريقيا، حيث الحضارات التقليدية ليست فقط بالغة الثراء، بالغة الاكتمال، بل هي كذلك - فيما يتعلق بالمسرح - تهيئ الجمهور على نحو فريد.

والأفريقي الذي نشأ على تقاليد الطريقة الأفريقية في الحياة، لديه فهم بالغ الرقى والتطور لازدواجية الحقيقة. فما هو مرئي وما هو غير

مرئي، والانتقال الحر بينهما هي عنده - بطريقة عيانية - شكلان للشيء ذاته. والشيء الذي تعتبره أساس الخبرة المسرحية، وما تدعوه تصديق الوهم، هو ببساطة انتقال هو مرئي إلى ما هو غير مرئي والعكس. وهذا مفهوم في أفريقيا لا باعتباره تخيلا، ولكن باعتبارهما وجهين لذات الحقيقة.

لهذا السبب ذهبنا إلى أفريقيا، كي تتاح لنا إمكانية التجريب في عملنا من حيث علاقته بما نعتبره الجمهور المثالي.

جيبسون: هل يمكنك أن تقول الآن، إن ما ربحته في هذه التجربة قابل للتطبيق في المسرح في سياقه الغربي؟

بروك: إن ما نبحث عنه بالغ البساطة ولكن من الصعب جدا أن نبلغه. وهو كيف يمكن الوصول إلى أشكال بسيطة في المسرح، أشكال بسيطة هي على بساطتها مفهومة وحافلة بالمعنى كذلك. وأظننا جميعا نعرف هذا الانقسام إلى بديلين يفتقدان الجاذبية كلاهما: «البسيط» يعنى ما هو صبياني ومسطح، و «المركب» يعني «المسموح به فقط لأناس ذوى تكوين ثقافي خاص»، وهى - مرة أخرى - ذات التفرقة الأزلية بين الصفوة والعامة. ما هو بسيط في الحقيقة إنما هو بسيط؟ أن الدائرة بسيطة لكنها رغم ذلك أحفل الرموز بالمعاني، وبوسع القطة والطفل والإنسان العاقل أن يلعبوا جميعا بالدائرة. كل بطريقته الخاصة، وعلى هذا النحو فان البراءة التي نتمنى أن نجدها في المسرح هي التي يمكن أن تكون أشكالها بسيطة، وهذا شيء يصعب أن نصل إليه في المسرح؟ نعرفه-، بسيطة وهى لهذا يسيرة المنال، لكنها رغم ذلك تنطوي على الشحنة الكاملة التي يمكن أن تنطوي عليها البساطة الحقيقية.

وبهذا الصدد فإنني أظن التجربة الأفريقية قد أضافت إلى مستوى استعداد الجميع. وهذا شيء لا نستطيع أن نشرك فيه الآخرين على المستوى النظري. وإذا قال قائل: «لكن هذا ليس عدلا، أن تحصل هذه الجماعة قليلة العدد على مثل تلك التجربة، ثم تبقى قاصرة عليها..» فسنقول له أن هذا صحيح، لكنها - بطريقة من الطرق - مثل أية تجربة أخرى في الحياة. أنت لا تستطيع أن تشارك فيها إلا من خلال شكل تم نقله.

لقد صورنا فيلما عن هذه التجربة لابد أنه أصاب شيئا، لكن التجربة الحقيقية ذاتها لا تصبح متاحة إلا عن طريق العمل الذي نقوم به. الشكل

عندنا جاء من الرحلة ومن التجربة.

العالم كفتاحة للزجاجات:

في وسط أفريقيا تسببت في صدمة مروعة لعالم أنثروبولوجي حين قلت أننا جميعا لدينا أفريقيا في داخلنا. وفسرت الأمر بأنني مقتنع بأننا جميعا لسنا سوى أجزاء من الإنسان الكامل، وأن الكائن الإنساني مكتمل التطور يحتوى في داخله ما يسمى اليوم أفريقياً، أو فارسياً، أو إنجليزيا.

وبوسع كل فرد أن يستجيب لموسيقى ورقصات جنس غير جنسه، وبنفس القدر يستطع أن يكتشف في نفسه الدوافع وراء تلك الحركات والأصوات غير المألوفة، ومن ثم تصبح له، فالإنسان اكبر مما تحدده ثقافته. صحيح أن العادات الثقافية هي أعمق من الثياب التي يلبسها الفرد، لكنها تبقى أيضا ثيابا أخرى تلبسها حياة لا نعرفها. وكل ثقافة تكشف عن قدر يتفاوت من خارطتها الداخلية، أما الحقيقة الإنسانية الكاملة فهي عالمية، والمسرح هو المكان الذي يمكن أن تلتئم فيه أجزاء الصورة المتناثرة.

وخلال هذه السنوات القليلة الأخيرة حاولت أن استخدم العالم كفتاحة للزجاجات، حاولت أن أجعل الأصوات والأشكال والاتجاهات من مختلف أجزاء العالم تمارس دورها على الكيان العضوي للممثل، على ذات النحو الذي يتيحه الدور العظيم لأن يمضى إلى ما وراء إمكانياته الظاهرة.

في هذا المسرح الممزق الذي نعرفه، فإن الفرق المسرحية تميل لأن تتكون من أناس من نفس الطبقة، لهم نفسه الأفكار ونفس الطموحات. وقد أنشئ المركز الدولي لبحوث المسرح على أساس عكسي تماما، فجمعنا معا ممثلين لا يشتركون في شيء، لا لغة مشتركة ولا إشارات مشتركة، ولا فكاهات مشتركة.

لقد عملنا على سلاسل من المثيرات، كلها آتية من الخارج، وكلها تمثل تحديات. التحدي الأول جاء من طبيعة اللغة ذاتها. وجدنا أن بنية الصوت في لغة من اللغات إنما هي شفرة، انفعالية تشهد على العواطف التي صاغتها. وعلى سبيل المثال فان الإغريق القدامى كانت لديهم القدرة على أن يخبروا مشاعر معينة بقوة، لذلك تطوره لغلام حتى أصبحت على ما هي عليه. ولو انهم كانت لديهم مشاعر أخرى، فربما كانوا قد طوروا

مقاطع أخرى. إن ترتيب الصوائت في اليونانية أدى إلى أصوات تتردد بقوة أكثر مما في اللغة الإنجليزية الحديثة. ويكفى الممثل أن ينطق تلك المقاطع حتى يرتفع عن التكوين الانفعالي لحياة المدينة في القرن العشرين إلى امتلاء بالعاطفة لدرجة لم يكن يتصور أنه قادر عليها.

في «الأفستا» - لغة الزرادشتيين قبل ألفى سنة - واجهنا أنماطا للصوت هي رموز مبهمة لخبرات روحية، والأشعار الزرادشتية التي تبدو على الصفحة المطبوعة بالإنجليزية مجرد تعبير غائم وتافه عن التقوى، تتحول إلى رواية مهولة، حين تصبح حركات معينة للحنجرة والتنفس أجزاء لا تنفصل عن معانيها. وأدت دراسة تيدهيو جز لها إلى «الاورجاست» وهو نص لعبناه بالتعاون مع فرقة فارسية. ورغم أن الممثلين لم تكن بينهم لغة مشتركة، إلا أنهم وجدوا إمكانيات التعبير المشترك.

التحدي الثاني الذي جاء للمثلين أيضا من الخارج هو قوة الأساطير. في لعب الأساطير الموجودة، من أساطير النار إلى أساطير الطيور، فان الفرقة كانت تمضى إلى ما وراء مدركاتها اليومية، وتستطيع أن تكتشف الحقيقة وراء زخارف حكايات الجنيات في الأساطير. ومن ثم تصبح قادرة على تناول أفعال الحياة اليومية البسيطة. كالإشارة والعلاقة بالموضوعات المألوفة، وهى على معرفة بأن الأسطورة لو كانت صحيحة، فلا يمكن أن تنتمي للماضي، وإذا نحن عرفنا أين ننظر، فسنجدها مرة واحدة في عصا أو صندوق من الورق المقوى أو مكنسة أو حزمة أوراق.

التحدي الثالث جاء من السماح للعالم الخارجي: الناس والأماكن والفصول وأوقات النهار أو الليل - بالتأثير مباشرة على المؤدين. درسنا - من البداية - ماذا يعنى الجمهور، وعن عمد فتحنا نفوسنا لتلقى تأثيراته. وقد قلبنا بذلك المبدأ الذي تقوم عليه الجولات المسرحية، والذي يقضى بأن يبقى العمل الذي تم إعداده ثابتا على حين تتغير الظروف، فحاولنا - في أسفارنا - أن نجعل عملنا ملائما للحظة تقديمه، وأحيانا كان هذا يتم عن طريق الارتجال، مثلما كان يحدث عندما ندخل قرية أفريقية بلا خطط عمل محددة على الإطلاق، تاركين للظروف المحيطة أن تخلق سلسلة من ردود الأفعال، وينبثق عنها الموضوع على نحو طبيعي، كما في المحادثة وفى أحيان أخرى كنا نترك للجمهور أن يسيطر تماما على الممثلين، مثلما حدث

في لا مونت بولاية كاليفورنيا، صباح يوم أحد، حين كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة يستمعون إلى «سيزار شافيز»، فأثاروا ممثلينا إلى خلق الشخصيات التي كان المتظاهرين يرغبون رغبة قوية في الهتاف لهم أو ضدهم، حتى أصبح العرض كله إسقاطا مباشرا لما في عقل الجمهور أولا.

وفى إيران، أخذنا عرض. أورجاست، بعيدا عن جمهوره من أصحاب العقول الجادة والمكان الذي يحدث فيه وسط القبور الملكية، وحاولنا أن نقدم له عرضا في قرية، لنرى ما إذا كنا نستطيع الهبوط به إلى الأرض. لكن المهمة كانت بالغة العسر، ولم نكن قد اكتسبنا الخبرة الضرورية لها.

ولكن بعد عامين، في كاليفورنيا، وبالتعاون مع فرقة «تياترو كامباسينا» - قدمنا «اجتماع الطير» أمام جمهور من العاملين في بناء الهياكل، في حديقة عامة. وجاءت في مكانها تماما. قصيدة من الشعر الصوفي ترجمت من الفارسية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى الإنجليزية، ومن الإنجليزية إلى الأسبانية، أداها ممثلون ينتمون إلى أمم سبعة، استطاعت أن تشق طريقها عبر القرون وعبر العالم. لم تعد عملا كلاسيكيا غريبا، لكنها لقيت معنى جديدا، وحاضرا في سياق حركة نضال «الشيكانو».

وقد أصبح هذا ممكنا لأننا قد تعلمنا دروسا كثيرة على الطريق. ومن مدينة صغيرة قرب باريس إلى قرى أفريقيا، أمام الأطفال الصم، ونزلاء مستشفيات الأمراض العقلية، وأطباء العقول، والمتدربين على العمل، والأحداث الجانحين، على جرف أو في حلبة أو في سوق للجمال أو نواصي الشوارع أو مراكز التجمع أو المتاحف أو حتى في حديقة للحيوان - وكذلك في أماكن حسنة للإعداد والتنظيم، أصبح سؤال: ما المسرح؟ هو قضيتنا التي يتعين أن نواجهها ونجد الإجابة عنها على الفور. أما الدرس الدائم الذي كنا نتعلمه ونعود إلى تعلمه فهو احترام الجمهور والتعلم منه. سواء كان الجمهور منتفخاً بالحماس (أفكر في ثلاثمائة شاب أسود في بروكلين) أو مثبتاً إلى أماكنه كأنه ملتصق بالغراء، أو حزينا ساكنا منتبها (كما في واحة صحراوية)، فان الجمهور يبقى دائما هو الشخص الآخر، وبنفس الأهمية التي للشخص الآخر في الحوار أو في الحب.

ومن الواضح أن مجرد إرضاء الآخر لا يكفى، فالعلاقة تنطوي على

مسئولية غير عادية، فيجب أن يحدث شيء ما. ما هو؟ هنا نلمس السؤال الأساسي. ما الذي نريده من الحدث؟ بماذا جئنا له؟ في عملية المسرح، ما الذي يجب الإعداد له، ومالذي يجب أن يبقى حرا؟ ما الحكاية وما الشخصية؟ هل تقول الحادثة المسرحية شيئا أم هي تؤدى عملها مثل التسمم بالشراب أو بغيره؟ ما الذي ينتمي للطاقة الفيزيقية، وما الذي ينتمي للفكر؟ ما الذي يمكن أخذه من الجمهور، وما الذي يمكن إعطاؤه له؟ ما المسؤوليات التي يجب أن نتحملها، وما المسئوليات التي يجب أن نتخلى عنها؟ ما التغير الذي يمكن أن يحدثه العرض وما التغير الذي يمكن أن يحدث فيه؟

الإجابات صعبة ومتغيرة، لكن النتيجة النهائية بسيطة: كي تعرف شيئا عن المسرح، فأنت بحاجة لما هو اكثر من المدارس أو قاعات التدريبات، لمحاولة الارتفاع إلى توقعات البشر الآخرين بأن كل شيء يمكن أن يوجد، هذا بافتراض انك تحترم هذه التوقعات بطبيعة الحال. إنما لهذا فان البحث عن الجمهور عندنا أمر حيوي جدا.

ثمة جانب آخر من جوانب العملية التي نتابعها يتمثل في التفاعل بين الفرق العاملة. إن فرقا من عديد من الجنسيات مرت عبر مركز باريس. وقد مهد هذا الطريق أمام تلك التجربة التي دامت ثمانية أسابيع من الحياة المشتركة مع فرقة «تياترو كامباسينو» في سان جوان باتيستا. ونظريا، ليست هناك فرقتان مختلفتان اكثر من هاتين الفرقتين. ورغم أننا كنا نبحث دائما عن التعاكسات، إلا انه من الواضح أنه ليس بوسع أي اشتراك أن ينتج عملا. هنا بدأنا بتلك الميزة المتوفرة وهى أن بين مخرج «التياترو» لويس فالديزوبيني كان ثمة تفاهم عميق ومدهش. في اليوم الأول قال فالديز: «بطرق مختلفة، نحن جميعا نود أن نصبح اكثر عالمية. والعالمية لا تعنى الاتساع والعمومية. العالمية تعن» - ببساطة اكثر- الانتماء للعالم..». ومن هذه النقطة بدأ عمل فرقتينا في محاولة ربط أصغر التفاصيل وأكثرها تحديدا بالإطار الأوسع، وعلى سبيل المثال فان كلمة «اتحاد» لم تكن تعنى بالنسبة لفرقة «التياترو» وبالنسبة لفالديز أيضا - اتحادا منظما للعمال فقط، بل هي تعنى كذلك فكرة «الوحدة» ودلالاتها الإضافية.

وكان العمل مع فرقة «الكامباسينو» تجربة كبرى أثبتت إمكانية أن تتعاون الفرق المختلفة بعضها مع بعض في البحث عن هدف مشترك. مرة أخرى

انه الاختلاف بين الفرق هو ما أدى لحدوث أعظم التجارب.

وفى باريس، في 1972 عملنا مع الأطفال الصم. وتأثرنا كثيرا بالحيوية والبلاغة والسرعة في تعبيراتهم بلغة الجسد. وقد قضى «المسرح القومي الأمريكي للصم معنا فترة خصبة، قمنا فيها بتجارب على الحركة وعلى الصوت، من أجل توسيع إمكانيات الفرقتين جميعا.

بعدها جاء الصيف، وفيه عملنا عملا مكثفا في مكان خصص لنا في مينيسوتا مع الفرقة الهندية الأمريكية من «لاماما» ونتيجة حساسية أولئك الممثلين الفائقة للغة الإشارة اقتنعنا بأن عملا بالغ الأهمية يمكن أن يحدث إذا استطعنا أن نجمع الفرقة الهندية وفرقة الصم معا. وذات يوم، في الساحة الهادئة التي كنا نشغلها في أكاديمية بروكلين للموسيقى، التقينا جميعا. ولما كان المسرح وسيلة من وسائل التواصل أقوى من أي شكل اجتماعي آخر، فقد بدأنا عملنا المسرحي معا. بدأنا بوسائل التواصل المباشر عن طريق الإشارة، والتي انتقلت بسرعة من إشارات المحادثة إلى الإشارات الشعرية ثم سرعان ما نفذت إلى تلك المساحة الغريبة التي هي بالنسبة لمن يسمع صوت يتردد، وبالنسبة للشخص الأصم هي حركة تتردد. وأصبح هذان هما مجرى التعبير لدينا تماما.

وفى نفس الليلة قررنا أن نؤدي معا، وأعددنا - على وجه السرعة - نسخة خاصة من «اجتماع الطير» تشترك فيها الفرق الثلاثة، والأداء أمام جمهور يخلق حالة من الحرارة تجعل كل تجربة تلامس ذروتها، وكان هذا العرض خشنا من الناحية التقنية و لم يكن للبراعة والاحتراف أثر يذكر، كان ثمة قوة مباشرة خلقها اشتعال هذه العناصر الثلاثة المختلفة معا، و لم يعرف الجمهور تلك الليلة ما الذي أضاف للعرض تلك الكهربية الخاصة فيه، لكن الجمهور وأعضاء الفرق معا استطاعوا أن يقدموا خبرة إنسانية ثمينة. لمدة اثنتي عشرة ساعة أصبح المسرح مكان اجتماع عام، وأصبحت الأمسية تعبيرا عن جوهر هذا اللقاء.

قضينا خمسة أسابيع في بروكلين، وكان هدفنا أن نجعل هذا الزمن في كل متماسك، بأن نجمع معا كل العناصر المتباينة في عملنا في عملية واحدة، ومن ثم حاولنا أن نقيم لونا من الإخصاب المتبادل بين العمل الخشن في الشوارع، والتدريبات المكثفة الساكنة، وعروضنا ومناقشاتنا

واستعراضاتنا التي حدثت في أكاديمية بروكلين للموسيقى. هكذا كنا نحشد اليوم الواحد بأقصى ما يحتمل، ونطلب من أنفسنا كل طاقة مختزنة، وأدى هذا إلى مخاطر لا تصدق، كانت حمولة العمل ثقيلة جدا، والعناء عظيما جدا، والوقت قصيرا جدا، والتغيرات مذهلة جدا، وأصبحت الفرقة كلها مثل من يترنح نتيجة ضربة قوية واختلفت قيمة التجارب مثل اختلاف الجو.

وما أدى بنا إلى نقطة التحطم تلك هو أننا كنا ننتزع كل لحظة لمواصلة تدريباتنا الخاصة، وكنا في ذات الوقت نكابد عملية التجريب في «اجتماع الطير» وقد كان هذا العمل في تطور دائم، لعبنا عددا من صياغاته في أفريقيا، وعدداً آخر في باريس، وكثيرا عبر أمريكا قبل أن نصل بروكلين. وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو في الجماعة فهما جديدا لكل دور، وهذا يضيف إلى التطور الكلى للعمل. وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسؤولين عن سبع صياغات مختلفة للعمل. الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض، يبدأ الأول في الثامنة مساء، والثاني في منتصف الليل والثالث في الفجر، أول العروض كان ارتجاليا، وثانيهما كان هادئا ملتزما بالنص، وثالثهما كان ذا. طابع احتفالي وقد تعاونت كلها لتعكس فيما بينها خبرات السنوات الثلاث، وكشفت لنا أن ما كنا نبحث عنه من الممكن أن نبلغه.

ودائما يوجه إلى السؤال عما إذا كنت «سأرجع» إلى المسرح الشرعي. لكن البحث ليس وعاء تستطيع أن نفتحه ثم ترده إلى مكانه في الدولاب، وكل المسرح لديه إمكانية أن يصبح شرعيا، وعلى طول هذه السنوات كانت كل العروض الكبرى التي قدمتها إنما هي ثمرة فترات متصلة من البحث المغلق، ويجب أن يبقى كلا جانبي هذه العملية في مراوحة مثل حركة البندول، وهكذا لا يصبح ثمة إنكار لمبدأ اللعب أمام جمهور كبير. وفى المسرح فإن لكل من التجربة الصغيرة والعرض الكبير قيمته ومعناه. كل ما يعنينا هو أن يهدف كلاهما نحو اقتناص الحقيقة والحياة. والوقوع في الأسر يقتل بسرعة، لهذا السبب ليست هناك نتائج نهائية، لكن المناهج يجب أن تتغير على نحو دائم.

الأيك:

حكاية «الأيك» حكاية تكشف عن عالم محطم. إن الحطام واضح والورل حادة حتى ليبدو - أنها ترسم لنا صورة نابضة للحياة كيف كانت في الأزمنة الطيبة. إننا نرى البؤس ونحس به كيف يمكن أن يكون. وتلك هي المأساة، ولا يستطيع الممثلون أن يلعبوا هؤلاء المتضائلين المحطمين من الداخل على نحو ينطوي على حكم هادئ. على العكس، إن عليهم أن يدخلوا - بكل الصدق الممكن - تحت جلود تلك الأجساد الهزيلة المتضورة جوعا لأهالي «الأيك».

ظللنا نعمل في هذه القطعة عاما ونصف العام، وأنفقنا معظم الوقت في ارتجال مشاهد من دراسة كولن تيرنبول الأنثروبولوجية الحافلة بالتفاصيل «أهل الجبل»، وقد فرضت علينا الضرورة هذه المرة أن نستخدم تكنيكا جديدا تماما. كنا نعتمد على الصور الفوتوغرافية ونقوم بمئات الارتجاليات الكاشفة لا تزيد الواحدة منها عن الثلاثين أو الأربعين ثانية. درس الممثلون الصور الفوتوغرافية، وحاولوا أن يعيدوا خلق كل اتجاه بدقة متناهية تصل حتى التواءات الأصابع. وحين يبلغ الممثل درجة الرضا عن قدرته على الإمساك بالوضع الدقيق الذي كان عليه إنسان «الأيك» في الصورة، تبدأ مهمته في أن يعيد الصورة إلى الحياة بارتجال كل حركة قبل أن تقتنصها عين الكاميرا بثوان قليلة، ويستمر بعدها لثوان قليلة أخرى.

كان هذا شيئا بعيدا كل البعد عما يطلق عليه «الارتجال الحر»، وقد وجدنا أنه مكن الممثلين الأوروبيين والأمريكيين واليابانيين والأفارقة من أن يتفهموا - على نحو مباشر - شيئا عن لعب أدوار المتضورين من الجوع، وهذا شرط فيزيقي لم يسبق لأي منا أن خبره أبدا، هو من ثم لا يستطيع أن يبلغه عن طريق التخيل أو التذكر. وحين بدأ الممثلون يجدون أنفسهم أقرب ما يمكن من عظام الشخصيات في الحياة الحقيقية أصبح ممكنا أن يقوموا بارتجاليات واقعية معتمدين غلى المادة التي يقدمها «تيرنيول» ولكن تلك الارتجاليات لم تكن مسرحية بحال، كنت شذرات من حياة «الأيك» مثل لقطات من فيلم وثائقي، وانتهينا إلى عدة ساعات من السلوك الخالص تقريبا، بهذه المادة بدأ كتابنا الثلاثة، المحترفون جدا: كولن هيجنز، ودنيس كانان، وجان - كلود كاريير عملهم، كانوا مثل محررين في غرفة التنقيح

محاطين بآلاف اللقطات في عديد من مواقع العمل، واستطاعوا بمهارة أن ينتزعوا ما هو أساسي وجوهري من هذا الركام، وجاء الطابع المسرحي النهائي نتيجة للضغط والتركيز الشديدين.

وحسبما جاء في دراسة كولن تيرنبول فقد كان «الأيك» - قبل الكارثة التي حرمتهم من كل مصادر الغذاء - أهل قبيلة عادية، حسنة الترافق، تربط بينهم الروابط المألوفة في كل مجتمع أفريقي تقليدي. لكن تأثير الجوع تمثل في تآكل كل أشكال الحياة الجماعية. بما فيها الطقوس. وفى النهاية فان الكاهن الأخير الذي بقى على قيد الحياة - «لوليم» - طرده ابنه، وتركه يموت وحيدا دون احتفال يقام له على جانب الجبل، ولكن بقى أثر ضئيل من الإيمان عند «الأيك»، تمثل في بقاء «الجبل المقدس مورو نجولي» موضوعا لتأملاتهم الروحية.

وبنفس الطريقة، في عالمنا هذا، فان الناس الذين كفوا عن الذهاب للكنائس منذ أمد بعيد، لا يزالون يجدون راحة في صلواتهم السرية وإيمانهم الخاص، ونحن نحاول أن نقنع أنفسنا بأن الروابط الأسرية هي روابط طبيعية، مغمضين عيوننا عن حقيقة أنها يجب أن تتغذى وتتدعم بالطاقة الروحية. ومع اختفاء الشعائر الحية، وبقاء الطقوس جافة أو ميتة، يتوقف الفيض الذي يتدفق من فرد إلى فرد، ويصبح الجسد الاجتماعي سقيما غير قابل للشفاء. على هذا النحو تصبح حكاية تلك القبيلة الأفريقية الصغيرة النائية المجهولة، والتي يبدو أنها تعيش شروطا خاصة جدا هي - بالفعل - حكاية عن مدن الغرب المنهارة.

وقد عاش تيرنبول فترة طويلة وسط «الأيك» منتقلا من الحنو إلى الغضب إلى القرف وبكل عصب مشروط فيه، حاكم وأدان ما يعد لدى الإنسان الغربي تخليا عن الإنسانية بين «الأيك». وبعد عدة سنوات، حين شاهد تيرنبول هذا العرض للمرة الأولى كان مرتبكا ومنسحقا، ليس فقط لأن المسرحية قد ردته إلى سابق تجربته بين «الأيك» ولكن لأنه أيضا تبين أنه فهمهم على نحو مختلف. انه لم يعد الآن يحاكم، عاد إليه الحنو من جديد، فلماذا؟ أعتقد أن هذا يمس جوهر ما يقوم عليه التمثيل، فليس هناك ممثل يستطيع أن ينظر إلى الشخصية التي يلعب دورها نظرة مراقب هادئ، بل عليه أن يحب بها من الداخل، مثل اليد داخل القفاز، وإذا سمح

للحكم أن يدخل في الموضوع، ضل طريقه، وفى المسرح، فان الممثل يتولى الدفاع عن الشخصية ومعه يمضى الجمهور. لقد أصبح ممثلونا هم «الأيك» ومن ثم أحبوهم، أما كولن تيرنبول حين كان يشاهدهم، فقد أحس أنه قد انتقل من وضع المراقب الذي تدرب عليه واحترفه، إلى شيء آخر مشكوك فيه من وجهة نظر الأنثروبولوجيا، لكنه مألوف جدا في المسرح: أعنى الفهم عن طريق التوحد.

واحد من أهل البلاد، فيما أفترض..

مهبط صغير للطائرات في قلب استراليا، وللرجل من أهل البلاد الذي ظل ينتظر طائرته بصبر طول اليوم، ينظر إلى الرسم، ثم يمرق من الباب كي يريح نفسه، وقد فسر الرمز المرسوم على حجرة الرجال تفسيرا صحيحا: قبعة عالية، وعصا، وقفازات.

وكانت الوحدة السينمائية التي تصور رحلتنا قد جلبت جماعة كبيرة من أهل البلاد من الداخل، كي يتفرجوا علينا نعرض «الأيك» لأنها عن قوم وصلوا حافة الإبادة. كان انطباعي الأول عنهم أنهم رجال ثقال الحركة، عيونهم منتفخة، وشبه مقفلة، كروشهم ضخمة تبرز فوق سراويلهم، ونساؤهم كذلك ثقيلات الوزن. بدوا مهتمين بالعرض الذي قدمناه، وبعده رقصوا لنا. استمرت رقصاتهم - التي أعدوا أنفسهم لها بعناية وعلى مهل - لحظات ثقيلة، كانت عدة حركات متوانية كسولة ولا شيء آخر وصاح أحدهم وهو مختل يتكلم إنجليزية قليلة: «صفق لهم - ..»، وسألني آخر: «هل أعجبك الرقص؟».

وبمعاونة المترجمين والمفسرين، وباستخدام إشارات كثيرة، حكيت لهم حكاية «الأيك»، وقلت لهم أنني إذا كنت أحكي لهم حكاية قبيلة أفريقية حرمت من أرضها بقسوة ووحشية، فإنني إنما أحكي لهم حكايتهم الخاصة كذلك.

وأهل البلاد هؤلاء سمان لنفس السبب الذي جعل أهل الأيك نحافا. هي طريقة كاملة في الحياة قد تحطمت. وكان هذا يعنى عند الأيك المتضررين جوعا ملأ بطونهم بالحصى، أما عند أهل البلاد هنا فهو يعنى إعانة البطالة والخبز الأبيض والشاي المحلى بسكر كثير. بالنسبة «للأيك»

لا أمل ولا مستقبل، أما أصحابنا أهل البلاد هؤلاء فقد التقطت لهم الصور الفوتوغرافية في محل سوبر ماركت صاعدين هابطين على أول سلم متحرك يعرفونه، خائفين وضاحكين، كذلك تم تصويرهم على شرائط، وقاموا هم بتصوير أنفسهم بأول جهاز فيديو خاص بهم. وقد تركنا أهل البلاد بعد أن قايضوا بتذاكر سفرهم بالطائرة. وابتاعوا شاحنة من طراز «تويوتا». هل تم تدمير طريقتهم في الحياة؟ ما الذي يستطيعون الإبقاء عليه؟ وكنت أريد أن أعرف اكثر. وكان محامى أهل البلاد، فيليب توين، يطير من محطة لأخرى ليناقش حول مفاوضات حقوق الأرض، فعرض على أن أذهب معه.

مدينة «أليس سبرنجز» في وسط القارة صغيرة واطئة مربعة بلا روع، وهى كذلك بيضاء ورجعية، وكان صحفي إنجليزي قد أساء إلى الصحافة الإنجليزية وأبهج المسئولين المحليين حين كتب لتوه عن أهل البلاد في «أليس سبرنجز» بأنك لا تستطيع أن تفرق بينهم، وبين أكياس النفايات البلاستيكية الملقاة على جانبي الطرق. وحين كان السود يأتون إلى المدينة من الأماكن المعزولين فيها، كان الأمر ينتهي بهم عادة إلى السجن، لأنهم - مثلهم في ذلك مثل الهنود الأمريكيين - معرضون للإفراط في الشراب. وحين وصلنا كان زعيم إحدى الجماعات المحلية من أهل البلاد قد انتحر لتوه: حين كان صبيا، أبعد عن قبيلته بالقوة، ووضع في إحدى مدارس الإرساليات التبشيرية، حيث تعلم الصلوات الإنجليزية وتاريخ إنجلترا، فنشأ ممتلئا بكراهية عميقة لكل ما هو أبيض، وذات ليلة ألهب رأسه بالرصاص وذهبنا نشهد جنازته في كنيسة كاثوليكية جديدة براقة، حيث تجمعت حشود سوداء تنصت إلى تقدمات مثيرة للغثيان، ووقفت سيدة صغيرة بيضاء في ثياب الممرضات تغنى في الميكروفون بصوت «سوبرانو» فخور ونحيل، ثم جاء كاهن عنيف مهجن غبي ليهاجم الجماعة المحتشدة، على طريقة بيلي جراهام في الوعظ والتبشير، وحين وصل حقائق الموقف الراهن قام بتمويهه وتفسيره تفسيرات خادعة.

عرفت خارج الكنيسة رجلا أسود آخر، تم انتزاعه من قومه بنفس الطريقة، لكنه رجع إليهم وهو في العشرين، وتحمل القيام بطقوس التدشين المجهدة التي تقام للصبي وهو في الرابعة عشرة. وقد اصبح الآن متقدما في العمر، يلقى احتراما زائدا من الجميع مع معرفة متفردة بطرائق البيض

وأساليبهم.

من «أليس سبرنجز» إلى «ارنابيلا» في طائرة ذات محرك واحد يقودها صديقي المحامى فيليب. المنظر حولي قرص متسع من الأرض المكسوة بالشجيرات القصيرة تشقها أنهار لا ماء فيها، وترقعها صحائف من الملح، وتقطعها صخور ضخمة وسلاسل جميلة معزولة، وتتقاطع معها شرائط برتقالية اللون من الدروب والمسالك. والأرض مذرورة بغبار رمادي ضارب للخضرة. بلون التبغ تماما. وأهل البلاد الأصليون مخلوطون بالرماد، يضع كل منهم خلف أذنه كرة صغيرة.

«ارنابيلا» كانت مقر إرسالية تبشيرية منذ 1928، حين أنشئت أول مرة كمنطقة حاجزة لأهل البلاد بين أرضهم والمدن. ومعظم الإرساليات تصر على أنك إذا كنت تريد إلهنا، فعليك أن تتخلى عن آلهتك، ولكن هذه تتقبل ذهاب الناس الى الكنيسة وبقاءهم على طقوسهم واحتفالاتهم. وفى وسط «ارنابيلا» بوابة تعلوها ساعة لا تعمل، وكنيسة كبيرة، وقاعة ومخزن كلاهما متداع للسقوط، وعدة أبنية قليلة منخفضة، يفصل بينها طريق أحمر ضارب للصفرة، وثمة صوت ينبعث بشكل دائم من جهاز للراديو، ينقل الأخبار من قرية لقرية، وسرعان ما يلحق به مكبر صوت آخر. يدعو كل الناس للاجتماع.

وتحت شجرة في حديقة يجلس الرجال الكبار متربعين بلحاهم المهذبة وأنوفهم الفطساء وكروشهم البارزة. يربطون رؤوسهم بعصابات حمراء، ولكل منهم سن أمامي ناقص نتيجة طقوس التدشين، ثم تلحق بهم النساء، والكلاب تتجول حولهم، وهم يبعدونهم بالأحجار أو العصي. وفيليب يتحدث أحيانا بالإنجليزية، وأخرى بلغتهم المحلية (Pirjinjaj are) والناس يستمعون إليه جامدين صامتين وثمة امرأة قوية البنيان تضع أحد ذراعيها في جبيرة جصية، تضرب الأرض من حين لآخر في ضربات عنيفة بعصا طويلة، ورجل مسن يدفع الأطفال بعيدا، عدا واحدا لاشك انه ابنه، مشغول بتكويم التراب الأحمر في إناء يشبه قدح الشاي، ويبول فوقه كي يصنع منه عجينة، وشاب يقرأ هزلية عنوانها «للعشاق» وعجوز آخر يلبس قميصا متسعا مرقعا مكتوب عليه «مدرسة ملبورن الطبية»، ويضع على رأسه قبعة من القطن تعلو وجها داكنا ولحية مشبعة بالغبار، حتى انه يشبه سالب الصورة، أو شخصية الشيطان في الأساطير الايرلندية، وعجوز ثالث يقف عاريا

حتى الخصر بكرش عظيم، يقف منصتا من بعيد، لأن لديه تابوهات عائلية معقدة تمنعه من الاقتراب والجلوس مع الآخرين.

كان فيليب يشرح التطورات الأخيرة في صراع أهل البلاد لاستعادة ملكية الأرض التي كانت بأيديهم أربعين ألف سنة. لكن هذه الأرض سرقت منهم - أو في أفضل الأحوال بيعت مقابل أشياء تافهة - على أيدي المستوطنين الأوائل، واليوم تستقر حكاية الوحشية والقتل والاغتصاب قلقة على ضمير استراليا الليبرالي. وحين كانت حكومة العمال في الحكم وافقت بالفعل على إعادة أراضى القبائل لأصحابها الأصليين والآن حين عاد المحافظون تزايد الأمل، على عكس ما هو متوقع، في إقرار الاتفاق كان فيليب يشرح لهم هذا الأمر محاذرا، أما عند الرجل من أهل البلاد فان المسألة كانت اكثر بساطة: أن الأرض أرضه.

وفى نهاية الاجتماع تم إبعاد النساء كي يتحدث إلينا الرجال وحدهم - قالوا لنا انهم يرغبون في أن يصحبونا إلى مكان مقدس. كان هذا امتيازا عظيما وكان إشارة عملية كذلك، فمن الضروري لبعض الناس من البيض أن يروا ما يدور حوله النزاع في حقوق الأرض.

وانطلقنا في شاحنة حمراء جديدة تماما. وفى مرج مستطيل هبطنا وانتظرنا على حين تقدم ثلاثة رجال، لان نظام الاقتراب من البقاع المقدسة له أهمية كبرى. وبعد فترة تبعناهم، ورحنا ندور حول الصخور حتى بلغنا ثغرة وسطها، وكانت موضوعات الطقوس قد استخرجت ووضعت على الأرض كي نراها، كان ثمة زوج من القضبان الحديدية، وكومة ريش وشرائح خشبية وحجر. كانت كلها أجزاء من حكاية، الحكاية التي تنتمي إلى هذه المنطقة من الأرض. فالحكاية هنا هي حركة عبر القارة، وأنت لا تقرأ الحكايات لكنك تمشيها، والقصة القصيرة يبلغ طولها عدة أميال أما الملحمة فهي تغطى مساحة شاسعة، وإذا سألت أحدهم: «ما طول حكايتك؟» سيكون جوابه: «خمسون ميلا».

وحكايات أهل البلاد قادمة من تاريخ موغل في القدم لا تعرف بدايته، حين كانت الشخصيات الأسطورية تتحرك في الفراغ الذي لم يتشكل بعد. وكل مغامرة من مغامراتهم قد تحجرت في جلاميد وصخور ووديان، حتى أصبحت الأرض تشبه سلسلة من الكلمات المكتوبة بطريقة «برايل»، وفى

البداية يتعلم الطفل أساطيره، وأساطير عائلته، وخلال التدشين يتعلم شذرات أخرى، حتى يأتي اليوم الذي يصبح فيه مستعدا للمشاركة في احتفال مع قبائل أخرى لملء الثغرات، وحين يتقدم به العمر تجتمع هذه الصفحات المتفرقة الكثيرة في كتاب واحد متكامل وحينذاك يصبح مالكا لمجمل الفهم القبلي كله.

وهكذا بالنسبة لناس هم دائما في حالة حركة من مكان لمكان، تصبح الحياة سيرا نحو الحكمة، وقد ترجم الأنتروبولوجيون الأوائل الاسم الذي يطلقه أهل البلاد على الأسطورة السابقة على العالم «زمن الحلم»، واستقرت هذه الترجمة وإنني أعتقد أنها ترجمة رديئة، بل هي خطرة أيضا، ذلك لأنها تعطى للإنسان الأبيض صورة المتفوق الذي يتنازل ويتعطف. وفى البرامج السياحية، فان الأماكن المقدسة توصف بأنها «مواقع حكايات الجنيات الخاصة بأهل البلاد..» وحين كان فيليب يتحدث عن التراث كان يستخدم دائما كلمة أخرى، ولست متأكدا ما إذا كان يستخدم كلمة «القانون Law» أو «مجموعة المعتقدات القديمة Lore». وأظنه كان يعنى كلا المعنيين، ولكي نتفهم تعلق أهل البلاد بأرضهم يجب أن نضع في اعتبارنا أنها «كتابهم المقدس»، وأراضي القبائل غنية بالمعادن، حتى اليورانيوم، وهى تعنى عند الأستراليين البيض الثروة وفرص العمل، وأهل البلاد لا يرفضون مناقشة مسألة التعدين ولكنهم يريدون أن يعملوا وفق شروطهم. فهم فقط القادرون على أن يحددوا أين يمكن أن يتم الحفر لاستخراج المعادن دون نسف «كتابهم المقدس».

ثم طرنا إلى «أماتا». ضوء ساطع يأتي من شمس واطئة. التلال تشبه أشخاصا يجلسون القرفصاء أو الأهرامات الأولى، كنا قد فقدنا اتصالنا - عن طريق الراديو- باليس سبرنجز وهبطنا في مساحة رملية سوتها الجرافات - ويسترجع المرء رسوم الرسامين الأستراليين: بقايا أشجار ذات طابع سوريالي في صحار شاسعة مهجورة، ونمر بمقابر للسيارات، ثمة حطام أكثر من الناس. أما المدينة نفسها فهي مجموعة متنافرة من البنايات المربعة، وأكواخ الصفيح، وحيانا رجل إنجليزي أحمر الوجه من جلوشستر، وفوق التراب يركض أطفال عراة ويتدحرجون. وجاء رجل بقبعة الشريف ومسدسه، وقال الرجل الإنجليزي: «منذ عام واحد لم يكن مثل هذا موجودا،

لكنها السينما»، ففي الأسبوع تعرض أفلام الغرب الأمريكي ثلاث مرات، حتى أفلام الرعب تجد لها مكانا، والتأثير خطير حتى أنهم قرروا في ارنابيلا إيقاف عرض الأفلام على الإطلاق. وثمة كوخ من الصفيح به قفص من الأسلاك، هذا هو السجن، وفيه شابان مبتسمان بعيون لامعة، يتحدثان إلى العابرين. كما لو أنهما في فندق. هما يسرقان البنزين كي يستنشقاه، وقد حكم عليهما بغرامة قدرها مائة دولار، وفى بعض المستوطنات تغض المحاكم النظر عن الشباب الجانحين من أهل البلاد، وتصبح ضربات الزنوج العنيفة رياضة عند البيض.

الصباح في «أماتا». بيوت من مختلف الأساليب والطرز، تمت تجربتها ثم هجرت. لمدة أربعين ألف سنة، عاش أهل البلاد الأصليون في حركة دائمة، وهم مثل «الأيك» لديهم أداة واحدة هي قضيب حاد، تستخدم للحفر والقطع والصيد. وهم بلا ثياب، يشعلون النيران الهائلة طلبا للدفء، وإنقاذا للأمطار، فهم يجعلون «الأكواخ المحدبة» - أكثر أنواع الأكواخ خشونة - من الأغصان، وحين تضطرهم الحاجة للطعام إلى الحركة، ينبذون تلك الأكواخ. أنهم ينبذون أي شيء زائد عن الحاجة، واليوم لا تزال هذه العادة قائمة، فأي شيء إضافي أو زائد يلقي على الأرض حتى تحولت كل المحطات إلى ما يشبه أكوام النفايات - أنهم - غريزيا - لا يميلون للقذارة لكنهم يطلبون الحرية، وقد يئس «فاعلو الخير» من البيض - من المبشرين إلى مسؤولي الهيئات الحكومية الليبرالية - لأن كل ما يقدمونه «على سبيل الإحسان» ينتهي به المطاف لأن يلقى على الأرض، وبعيني الرجل الأبيض، فقد تم عمل كل شيء من أجل «تحسين حال» أهل البلاد الأصليين. قدموا لهم البيوت، لكن أهل البلاد هؤلاء لا يقاومون فقط الانفصال عن الآخرين، والتخلي عن عادة تبادل الأحاديث في الصباح الباكر لأنها الوسيلة الوحيدة لانتقال الأخبار عبر المعسكر كله، بل أن تقاليدهم كذلك تطلب منهم أن يرحلوا عقب كل واقعة موت.

ثم طرنا عبر مزيد من الصحارى. وبين الحين والحين تبدو ثلاثة أو أربعة أكواخ منحدرة السطح من الحديد المتموج، وطاحونة هوائية من الصلب اللامع تضخ الماء. هي مستوطنات العائدين إلى الوطن، جاءت نتيجة حركة العودة إلى الأرض، ونتيجة رفض الموافقة على تآكل الطرائق القبلية. لكنها

معتمدة على طرائق القرن العشرين: الشاحنات والبنادق. لازال الرجال يصيدون، والنساء تعكف على علف الماشية - لكنهم لم يعودوا يطوفون بحثا عن الطرائد ولا يعلمون أبناءهم هذا الطواف على نحو ما فعلوا حين كان سلاحهم لا يعدو هذا القضيب الحاد. وهم يقولون انه حتى حيوانات «الكانجارو» قد تعلمت معنى البنادق، وأصبحت تشم رائحة خطرها من مسافات أبعد.

وقررنا أن ننام في مجرى النهر الجاف. وسرعان ما أشعلت النار في الأغصان الميتة، ثم طهونا اللحم والبطاطس، والفطر المعلب. وكان معلمان صغيران جدا من معلمي المدارس في المستوطنة القريبة قد انضما إلينا، كانا قد عادا لتوهما من «كلية تدريب المعلمين» إلى هذه الوظيفة النائية، ممتلئين بالتفهم يخالطه إحساس بالعجز، ولم يرحب أهل البلاد بهما، فهم يفضلون أن يكون المعلمون متزوجون، ويفزعون من وجود رجل أبيض دون امرأة. يقول فيليب: «أما أن المتوافقين توافقا سيئا وصلوا هنا، وأما أنهم مخادعون يريدون إحداث الشقاق بين القبائل..»ـ.

والحقيقة أن هؤلاء المتوافقين توافقا سيئا يمثلون سلالة خاصة جداً في كل مكان. خلال رحلتي هذه كنت التقى بهم - شباب أذكياء، على خصام مع المدن يندفعون داخل الأحراش وهم يحملون كتبا في الفلسفة والعلوم السياسية وتسجيلات للموسيقى الكلاسيكية، لكن ثمة نوعا آخر من الأستراليين، يخفون مثاليتهم وراء قدر كبير من المزاح، لكنهم مصممون على أن يكونوا جسرا لأهل البلاد الأصليين.

كانت رحلتنا الأخيرة بالشاحنة، عبر الغروب إلى الظلام، في الأحراش على الطرق في الأرض ذات الحمرة العميقة، دائما متجهين نحو الأفق، نحو «اليوتوبيا». «اليوتوبيا» اسم أطلقه رجل أبيض على مزرعة غنية. أبقار تعبر الطريق وأبقار تخور من العطش، ووسط الأشجار ثمة كوخ مكشوف من الآجر والخشب تضيئه مصابيح زيتية متوهجة. «تولى» أسترالي شاب جاء أبواه من أوكرانيا وحيانا بالروسية ثم شرع فورا في مناقشة «الأيك». جلسنا حول النار وتحدثنا هل سينتهي أهل البلاد الأصليون أم سينتصرون في حربهم المشروعة؟ هل سيتم الإبقاء عليهم وتمثلهم؟ هل سيظلون في عزلتهم كطرائف أنثروبولوجية؟ هل سيجدون طريقة لتطوير تراثهم والتفاعل

مع طرائق جديدة للحياة؟

في الطائرة إلى ملبورن كان شاب أسترالي عاش بين القبائل في الشمال يتحدث عن جمال عاداتهم وتعقدها، وعن قواهم الروحية، وقال: «إن أهل البلاد الأصليين لم يلتقوا أبداً بأناس لهم خصائص داخلية، وهم يتساءلون إذا كان مثل هؤلاء موجودين..».

ورجعنا إلى أستراليا - الأخرى، أستراليا المدن الجميلة. حيث الناس كرماء أهل مودة، متفهمون لأعمالنا خير الفهم. أحد هؤلاء قال: «أنت محظوظ، أنا عشت هنا حياتي كلها دون أن أرى واحدا فقط من أهل البلاد الأصليين..».

إن من الأيسر بالنسبة له أن يتأثر تأثرا عميقا بعرض «الأيك» حيث الناس يتضورون جوعا في أرض لا يملكها أحد في عرض مسرحي، من أن يتأثر بمأزق أهل البلاد الأصليين، حسنى التغذية، على مرمى النظر!.

6 شغل المساحة الفارغة

المساحة كأداة:

إنني لا أحب هذه المساحة، هذه المرة. بالأمس كنا في جامعة كاراكاس، نؤدي تحت شجرة، في الليل، وكنا نلعب «أوبو» في قاعة عرض سينمائية مهدمة مهجورة، كان المكان يبدو لي لطيفا. واليوم.. دعوتموني للاشتراك في ندوة حول مساحات المسرح في قاعتكم هذه الساحرة، المسرفة في الحداثة. لكنني أحس أنني غير مرتاح، وإنني أتساءل: لماذا؟

أظن أننا جميعا نستطيع أن نلاحظ أنها مساحة عسيرة، لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حي بين أحدنا والآخر. وإذا لم يقم هذا التواصل، فإن أي حديث يمكن أن نقوله، نظريا، عن المسرح يتناثر حولنا أربا.

وفى فكرى، فإن المسرح يقوم على خاصية إنسانية معينة هي حاجة الإنسان أحيانا لأن يدخل في علاقة جديدة وحميمة برفاقه، وعلى أي حال، فإنني حين أتطلع حولي الآن في هذه القاعة أصل إلى انقطاع مؤداة أن كلا قد بقى على مسافة.. وإذا كان عليّ أن ألعب دورا هنا، فأول شيء يجب أن أفعله هو أن ألغي هذه المسافة. وهذا يذكرني

بمبدأ من أول المبادئ التي اكتشفناها ونحن نعمل في ظل كل أنواع الشروط، لا شيء أقل أهمية من الراحة. أن الراحة - في الحقيقة - تسلب من التجربة كل حيويتها، وعلى سبيل المثال، فأنتم جميعا مرتاحون في مقاعدكم، وإذا أردت الآن أن أقول شيئا على أمل الحصول منكم على استجابة مباشرة، وجب أن أتكلم بصوت مرتفع جدا، وأن أنقل شحنة من الطاقة لأقرب شخص منى، وهكذا على طول الطريق حتى نهاية القاعة، وحتى إذا نجحت في محاولتي، فإن استجابتكم ستكون بطيئة جدا، تعوقها تلك الفجوات القائمة بين الناس، والتي وضعها المعماريون حتى تبقى مطابقة لشروط التنظيم دون شك. وحيث أن هذا مبنى جديد فلابد أن يحتوى على عدد كبير من المقاعد، مرتبة بطريقة معينة، هذا بالإضافة لأن المباني الضخمة تخضع لإجراءات الوقاية من الحريق، وهى إجراءات تتزايد صرامة يوما بعد يوم. وهكذا .. فإن الطابع غير المضياف لهذه القاعة يقودني إلى مقياس بسيط نقيس به الاختلاف بين المساحة الحية والمساحة الميتة. إنه الطريقة التي يتم بها تحديد أماكن الناس الموجودين داخل تلك المساحة، من حيث علاقة كل بالآخر.

وفى كل تجاربنا، استطعنا أن نثبت أن الجمهور لن يحس أبدا بأنه يفتقد الراحة إذا أصبح التمثيل - في الوقت ذاته - أكثر دينامية وحيوية، خذوا موقفنا هنا الآن: أنتم جالسون مرتاحون في مقاعدكم، ولكن ما يتهددكم هو خطر السقوط في النوم!

وإحدى الصعوبات التي تمثلها مساحة كهذه هي المسافة - بكل معاني الكلمة - التي تتضمنها. لهذا فإن ترتيب مقاعدكم - وهو الترتيب المعتاد بطبيعة الحال - يعتمد على أن هذه الطريقة هي أكثر الطرق ملاءمة لحشد الحد الأقصى من الناس معا، ويؤدى إلى أن كلاً منا سيظل يحدق في قفا الشخص الجالس أمامه، وأظنكم توافقونني على أن القفا ليس أفضل أجزاء جسم الجار.

وثمة ظاهرة وثيقة الصلة بهذه وهى أن صوتي يصل إليكم خفيضا عبر هذه القاعة، ليس فقط بسبب نظام الترجمة الفورية، ولكن أيضا بسبب المساحة التي عليه أن يقطعها، ولو أنني ممثل فسأكون مضطرا لأن أتكلم بطريقة أكثر بطئا وأكثر تشديداً وأقل تلقائية. ولو أننا كنت أقرب، لو أننا

كنا متقاربين معا، لكان تفاعلنا أكثر دينامية.

ولا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروطا معينة، ومن السهل أن تلاحظ الثمن الذي تدفعه مقابل كل من العوامل التي تحدد اختيار المساحة.

لنفرض أننا سنقدم مسرحية في هذه القاعة. سيكون أمامنا بديلان نختار واحدا : الأول أن نضع الممثلين جميعا على ارتفاع معين فوق الجمهور، وسيؤدى هذا، فورا، إلى خلق علاقة جديدة بيننا، تصوروا لو أنني تسلقت هذه المائدة التي أجلس إليها! ستكونون مضطرين جميعا لأن تتطلعوا نحوي، وأنا أصبحت إنسانا خارقا، أسطورة، أهبط بنظري إلى الجمهور من تحتي، مثل سياسي سيلقى خطابا، وتلك هي العلاقة الزائفة، التي ميزت المسرح مئات السنين.

البديل الآخر سيكون أن نضع الممثلين في نفس مستوى الجمهور. وسأحاول هذا الآن. هل ترون؟ لا، لن تستطيعوا، لأن معظمكم لن يراني على الإطلاق!، وستهبط علاقاتي الممكنة إلى عدد قليل من الناس، مثلا.. هذا الذي يلبس النظارات، ويجلس قريبا جدا منى، أو ذاك الذي يقف هناك إلى جوار المرايا، أو هذه السيدة التي تجلس على الأرض هنا إلى يساري. أما أنتم الباقون فستكون لكم تلك الوجوه غير المعبرة التي لأوائل الناس «المهملين». وليس الخطأ خطأكم، هو فقط لأن الطريقة التي أجلستم بها لا تقدم سوى فرصة محدودة لإقامة علاقات حقيقية بيننا.

وقد تكون إحدى وسائل حل المشكلة في هذه المساحة الخاصة هي رفع الجمهور إلى موقع أعلى، لكن نظرة واحدة كافية كي توضح لنا أن هذا سيكون بغير جدوى، فرغم أن هذه القاعة لها عمق، إلا أن ارتفاعها لا يكفى. بعبارة أخرى أن عدد الناس الذين يمكن أن يوضعوا فوق مستوى الممثلين سيكون ضئيلا جدا.

حتى لو أننا نجحنا في أن نجعل الجمهور فوق الممثلين، فسنرى أن هذا الموقف الذي خلقناه له نتائجه، فأنت حين تنظر إلى الممثل أسفل منك ستقوم علاقة درامية جديدة، وسيتعدل - مرة أخرى - معنى الحدث المسرحي كله. هذا اللون من التغير يجب أن يُدرس بعناية ودقة، ولا يُنظر إليه على أنه شيء عارض.

في إنجلترا، وهى بلاد لم يكن فيها أبدا مسرح قومي، فقد تقرر -

لأسباب غريبة متعلقة بالكبرياء - إقامة مسرح قومي، وهكذا وجدت نفسي عضوا في لجنة مهمتها إرشاد خطط المعماريين. وفى الاجتماع الأول من اجتماعاتنا القليلة وُجهت إلينا أسئلة مثل: «ما هي الزاوية المثالية لوضع المقاعد؟..» فكان جوابي: «لا تجهدوا أنفسكم في وضع تخطيطات للمسرح، انسوا القواعد الرياضية ولوحات الرسم لفترة قصيرة، وخصصوا ثلاثة أو ستة شهور لإقامة علاقات بأناس من مختلف المهن، راقبوهم في الشارع وفى المطاعم وأثناء مشاجرة. كونوا عمليين، اقعدوا على الأرض وتطلعوا لفوق، اصعدوا قدر الإمكان وانظروا أسفل منكم، امضوا إلى ما وراء الناس، وفى وسطهم، وأمامهم، ثم استخلصوا النتائج العلمية والهندسية من التجربة التي اكتسبتموها..»

ونحن نستطيع أن نفعل ذات الشيء هنا في هذه القاعة. وعلى سبيل المثال، لو أنني نحيت الميكرفون جانبا، وحاولت أن أوصل صوتي إليكم. فلن يمنحكم هذا الصوت متعة ولا دفئا، لأن هذه البيئة - أعنى خصائص الجدران والسقف - تجرد الكلمات والأصوات من الحياة. نحن في مبنى حديث وصحي، من شأنه أن يعقم الصوت. ودار العرض السينمائية التي كنا نعرض فيها كاراكاس كانت أفضل بهذا الخصوص، لأن جدرانها الحجرية تتيح مزيدا من تردد الصوت، أما المكان الذي كنا نعرض فيه الأسبوع الماضي في فرنسا فكان أفضل بكثير، فقدمنا العرض في الهواء الطلق، على مساحة ذات أرضية حجرية، مما أتاح ترددا غير عادى للصوت.

الشيء الهام ليس هو المساحة من الناحية النظرية، لكن المساحة من حيث هي أداة.

وإذا اقتصر هدفنا الآن على تقديم نص محدد، لكل كلمة فيه معناها، كان علينا أن نضع حواجز قليلة لتقسيم المساحة هنا وهناك، وأن نجمع الجميع معا في مساحة صغيرة حتى يستطيع الممثلون أن يتكلموا بسرعة، وأن ينظروا في كل الاتجاهات، على هذا النحو يمكن أن تتحول هذه القاعة إلى مكان ملائم ومرض، ورغم أن خصائصها الصوتية ليست الأفضل ولا هي اكثر رومانسية، إلا أنها يمكن أن تستخدم كما هي. ونستطيع أن نصفها بأنها «وظيفية».

ثم علينا بعد ذلك أن نفحص وظائف مختلفة. فإذا كنا نريد أن نقدم

«أوديب»، وإذا كنا نريد للجمهور أن يتأثر انفعاليا بالطبقات العميقة من صوت الممثل، فإن هذا يستحيل في هذه القاعة. أما إذا كان هدف تقديم المسرحية - على وجه الدقة - هو خلق عالم بارد أبيض، مثل هذا الذي نحن فيه، فلا شك أننا سنجد هنا المكان المثالي، ولو كان هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالي، فلا شك أن هذا - كما ترون - سيزيد من صعوبة العمل.

ومشكلة المساحة مشكلة نسبية. ونحن نستطع دائما ترتيب هذه القاعة، وقد نستعين بمصمم يخفى معالمها ويغيرها تماما، وإذا نحن فعلنا ذلك فقد وضعنا أنفسنا وجها لوجه أمام سؤال آخر: إذا كان الأمر كذلك، فلم لا نقدم عروضنا في المسرح؟ إن العلاقة بين الحدث المسرحي ومكان له طبيعته الخاصة ستنتهي فور أن نشرع في إعادة بناء المكان.

في المسرح، ثمة أشياء تساعد، وأخرى قد تعوق. وخارج المسرح نجد نفس العناصر.

وحين نترك المساحات التقليدية، وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء، أو نحو أو حظيرة، أو أي مكان في الهواء الطلق، فإن هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبة في ذات الوقت.

الميزة تتمثل في أن علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم، لا يمكن أن تقوم أبدا في أي شروط أخرى، وهذا يعطى المسرح أنفاس حياة جديدة. ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية - ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح - هي ميزة درامية عظيمة.

وأهم أمر يجب وضعه في الاعتبار، وهو في الحقيقة ما يميز مكانا عن مكان هو مسألة التركيز. لأنه إذا كان ثمة اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية - وهو اختلاف من الصعب جدا أن نحدده - فهو دائما اختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه أو يطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة يصبح التركيز عندنا أعظم. هكذا نجد أن المساحة والتركيز هما عنصران لا ينفصلان.

إذا كان الهدف من العرض هو خلق صورة للتشويق والاختلاط، فلا شك في أن ناصية الشارع ستكون خير مكان، أما إذا كان الهدف هو تركيز الاهتمام على نقطة بعينها، وكانت هناك مصادر للضجيج من الخارج، أو

كانت القدرة على الرؤية رديئة، أو إذا كانت الأحداث تقع متزامنة فوق المتفرج وأسفل منه ووراءه وإلى جانبه، فسيجد التركيز أمرا مستحيلا.

وقد قمنا ببعض التجارب كان فيها الممثل يترك الخشبة ويتحرك وسط المتفرجين، باذلا أقصى جهده لتحقيق علاقة الممثل بالمتفرج. هذه العلاقة ستعتمد على أبعاد المساحة وعلى سرعة الحركة والطريقة التي يتكلم بها الممثل وطول زمن التجربة، لأن ثمة لحظة قادمة ستنتهي فيها هذه العلاقة ويتحطم التواصل وتنتهي التجربة إلى لا شيء. وهذا يوضح المدى الذي تحدد فيه المسافة والزمن والصوت في مساحة معينة شروط الحدث تحديدا تاما.

وليست هناك قواعد صارمة تحدد لنا ما إذا كانت المساحة حسنة أو رديئة، والحقيقة أن كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق والمضبوط الذي علينا أن نطوره عن طريق التجريب الدائم، عن طريق التجريبية القائمة على الحقائق.

هذا هو الأمر إذن. مزيدا من التنظير!.

مسرح «البوف دي نور» (Les Beuffes Du Nord)

إن ثلاث سنوات من الأسفار والتجريب قد علمتنا - بأصعب الطرق - معنى أن تكون المساحة جيدة أو أن تكون رديئة. يوما قالت لي ميشلين روزان: «هناك مسرح وراء محطة جاردي نور (Gare du - Nord) نسى الجميع كلّ شيء عنه، لكنني سمعت أنه لا يزال موجودا. لنذهب ونراه!..» وهكذا قفزنا إلى السيارة، وحين بلغنا المكان الذي يفترض أن يكون فيه المسرح لم نجد شيئا. مجرد مقهى ومتجر، ثم تلك الواجهة ذات النوافذ الكثيرة النموذجية في مجمعات الشقق الباريسية في القرن التاسع عشر. لكننا لاحظنا وجود عارضة مقلقلة، أزحناها فكشفت عن ثغرة دخلنا منها وزحفنا في نفق مترب، واستقمنا فجأة كي نكتشف مسرح «البوف دي نور»: محترق، متداع، مخطط بآثار المطر، تعلوه البثور والندوب، لكنه لا يزال نبيلا وإنسانيا، يتوهج الأحمر فيه، ويأخذ مجامع القلب.

واتخذنا قرارين: أحدهما أن نبقى على المسرح تماما كما كان، وألا نمحو أثرا واحدا من آثار السنوات المائة التي انقضت عليه، والثاني أن

نعيد إليه الحياة الجديدة بأسرع ما يمكن. ونصحنا الناصحون بأن هذا شيء مستحيل، وأبلغنا مسؤول وزاري أن الأمر يستغرق سنتين حتى نحصل على المال والتصريحات اللازمة، لكن ميشلين رفضت حججهم وقبلت التحدي، وبعد ستة شهور افتتحنا بعرض «تيمون الأثيني».

أبقينا على المقاعد الخشبية القديمة في الشرفة، لكننا وضعنا عليها طلاء جديدا وفى ليالي العرض الأول التصق البعض بمقاعدهم حرفيا، واضطررنا لدفع تعويضات لبعض السيدات سريعات الغضب اللائى كان عليهن أن يتركن أجزاء من جونلاتهن وراءهن على المقاعد.

ولحسن الحظ، كان ثمة تصفيق عظيم، لكنه أدى، حرفيا، لانهيار القاعدة، تقلقلت كتل ضخمة من الزخارف الجصية بفعل تردد الصوت، وسقطت من السقف، وبالكاد أخطأت رؤوس المتفرجين، بعدها تم كشط السقف، لكنه ظل محتفظا بخصائص صوتية غير عادية.

وضعنا - ميشلين وأنا - سياسة للمسرح: يجب أن يكون بسيطا ومفتوحا ومحتفيا بجمهوره، لن تكون المقاعد مرقمة، وسيوحد السعر لجميع الأماكن، وسيكون هذا السعر أقل ما يمكن، نصف أو ربع سعر مسارح البوليفار. كنا نهدف لأن نجعل المسرح متاحا لهؤلاء الذين يأتون من ضواحي المدينة، ولا يكون السعر عائقا عن مجيئهم في جماعات من أربعة أو خمسة، وقدمنا حفلة نهارية - وجمهورها دائما من أفضل الجماهير وأكثرها حرارة - بسعر أقل يوم السبت، وبهذه الطريقة أتحنا لكبار السن الذين يخشون الخروج في الليل أن يأتوا للمسرح، كذلك قررنا أن نمنح أنفسنا حرية إغلاق المسرح وقتما تشاء، وأن نقدم عروضا حرة في أعياد الميلاد والفصح لأولئك الوافدين من الأحياء المجاورة.

كنا نريد ورشاً مسرحية، وأعمالا للأطفال، أو إمكانية أن نذهب إلى التجمعات بارتجالياتنا، بحيث لا يتحول هذا المسرح إلى مسرح ريبرتوار، بل يبقى كمركز مسرحي وبطبيعة الحال فإن هذا كله يكلف أكثر من إدارة مسرح ليلة بعد ليلة بالأسعار العادية. ورغم الدعم الصادق من وزير الثقافة الجديد ميشيل جاي، إلا أن معونة الحكومة الفرنسية لم تكن كافية. ضربة الحظ بالنسبة لي كانت شريكتي ميشلين، أنها هي - بتوهجها وأصالة رؤيتها - التي مكنتنا من السير على الحبل المشدود والبقاء.

اجتماع الطير

في السنوات التي سبقت استقرارنا في «البوف دي نور»، لم نكن نؤمن أبدا بالتعبير الجسدي كغاية في ذاته، رغم أننا اشتغلنا على الجسد وإشاراته ودرسنا الأصوات كوسائل للتعبير، لكننا لم نتصور أبدا أن هذا يعنى استبعاد أشكال اللغة المعتادة لنا. وكذلك اشتغلنا على الارتجال الحر أمام مختلف أنواع الجمهور بهدف واحد بسيط: أن نفهم على نحو أفضل الروابط القائمة بين حقيقة شكل من الأشكال ونوعية ما يتلقاه الجمهور. وبالضرورة، كنا نحن أنفسنا البداية، ولكي نتقى خطر الدوران في دوائر نرجسية، فقد كان ضروريا - على نحو مطلق - أن نتلقى الصدمة من الخارج، وهذا ما يحدث حين نحاول العمل على شيء يتحدى فهمنا ويرغمنا على النظر إلى ما وراء عالمنا الشخصي.

وسرعان ما تحولنا نحو الشاعر الصوفي (فريد الدين) العطار، الذي ينتمي إلى تراث يناضل فيه المؤلف نفسه كي يقدم حقيقة أعظم من خيالاته وأفكاره الشخصية. أنه يحاول أن يسكب تصوراته الخيالية في كون يتجاوزها ويمتد إلى ما وراءها امتدادا بعيدا. و «اجتماع الطير» عمل له وجود ومستويات بلا حصر، انه المحيط الذي نحن بحاجة إليه. وبدأنا نقترب منه بنشاط خطوة بعد خطوة.

قدمنا شذرات قصيرة من «اجتماع الطير» في أحراش أفريقيا، وفى ضواحي باريس، وبالاشتراك مع الشيكانو «في كاليفورنيا، وبالاشتراك مع الهنود في مينيسوتا وعلى نواصي الشوارع في بروكلين، دائما في أشكال مختلفة، أشكال تمليها ضرورة التواصل، وكنا نكتشف دائما - بانفعال عظيم - أن مضمونها كان عالمياً حقا، وأنه يستطيع أن يتخطى كل الحواجز الثقافية والاجتماعية في يسر.

وفى الليلة الأخيرة لنا في بروكلين في 1973 قدمنا ثلاث صياغات مختلفة: الأولى في الثامنة بعد الظهر، كان مسرحا خشنا، مبتذلا، فكاهيا، مليئا بالحياة. الثاني في منتصف الليل، كان بحثا عن المقدس والحميم والمهموس وضوء الشموع. الصياغة الأخيرة بدأت في ظلام الخامسة من الصباح وانتهت مع شروق الشمس. وكانت في شكل الكورال، وقد حدث كل شيء عن طريق أغنية مرتجلة. وفى الفجر قبل أن يتفرق أعضاء الفرقة

لعدة شهور تالية قلنا لأنفسنا: في المرة القادمة سنحاول أن نجمع كل هذه العناصر المختلفة معا في ذات العرض.

وانقضت عدة سنوات قبل أن يبدو لنا أننا نستطيع الرجوع إلى العطار. هذه المرة كان لنا هدفان: أن نستبدل بالارتجال عرضا ليزر ثابتا بالضرورة لكنه على قدر من الاستقرار بحيث نستطيع إعادته كلما كان ذلك ضروريا. ثم أن نستبدل بالانطباعات الجزئية والشذرات التي كنا نقدمها في الماضي، محاولة اقتناص القصيدة في كليتها، وحكايتها على نحو أكثر امتلاء.

والآن طرأ عنصر جديد وكبير في عملنا. كاتب ذو موهبة عظيمة وحساسية فائقة أصبح، تدريجا، جزءا من عملنا، هو جان - كلود كاربير الذي تولى المسؤولية عن تيدهيوجز. في البداية كان يجلس في ركن - هادئا، يراقب، ثم انضم إلينا في التدريبات والارتجالات، واقترح تيمات، وكتب شذرات من سيناريوهات، ووقت أن بلغنا «البوف دي نور»، كان هو الذي تولى معالجة تلك المسألة المرعبة، وهى اقتناص شكسبير في تلك اللغة الأقل ملاءمة للهدف، اللغة الفرنسية. وحين أصبح «اجتماع الطير» مشروعا حقيقيا، كان هو قد أصبح جزءا منا بوسعه أن يقدم لإبداع الجماعة إسهامه المتميز الذي لا يمكن أن يصدر إلا عن متخصص، عن كاتب. تماما كما كانت سالي جاكوب - التي أصبحت جزءاً من عملنا منذ مسرح القسوة - تقدم إسهامها المتميز كمصممة.

في اجتماع الطير كما في سواها من الأساطير والتراث، يتم تصوير العالم المرئي باعتباره وهما، ظلا ساقطا على سطح هو الأرض. وبطبيعة الحال، هو نفس الشيء في المسرح. المسرح عالم من الصور، وروعة المسرح هي في استحضار الأوهام. وإذا كان العالم وهما أصبح المسرح وهماً داخل الوهم، وحسب وجهة نظر معينة، فإن المسرح يمكن أن يكون مخدرا بالغ الخطر. وأحد وجوه النقد التى وجهت لسنوات طويلة، طويلة، ضد ما يمكن أن نسميه المسرح البورجوازى، هو أنه حين يلقى انعكاسات الأوهام ثانية على الجمهور، فهو يدعم أحلام هذا الجمهور ومن ثم يدعم عماه وعجزه عن رؤية الحقيقة.

لكن هذا الأمر - شأنه شأن أى شىء آخر - يمكن النظر اليه على نحو معاكس، ففى المسرح تكون الأوهام أقل كثافة وتجسدا من حيث انها تفقد

ذلك الارتباط الضارى بذات القوى التى تجعل تحطمها فى الحياة مستحيلا، وحقيقة أن هذه ليست سوى تصوير خيالى يجعلها من الممكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة، تلك الطبيعة المزدوجة هى التى يمكن عن طريقها الاقتراب من معنى «اجتماع الطير»، فمن ناحية يمكن القول فى «اجتماع الطير» بأنك حين تلتفت نحو انطباعات الحياة فأنت ترى الحياة. لكنك حين تلتفت للناحية الأخرى فأنت ترى ما وراء الأوهام، ويظهر كلا العالمين: المرئي وغير المرئى.

الزبد والسكين:

ثمة شىء عالمى أو كلى فى المسرح، يعوزه التخصيص، مثل الزبد. وثمة شىء خاص أو نوعى مجرد من العالمية، مثل الباب الموصد. أو فلنأخذ صورة الزبد والسكين. العنصر العالمى هو الزبد، والخاص هو السكين.

عند شكسبير، على سبيل المثال، نجد كلا العنصرين، لذلك يسأل السائل: كيف يمكن أن نجد هذا الشكسبير الخارجى؟ ألا يمكن الحصول على الزبد والسكين بطرق أخرى؟ فى «المركز» استكشفنا أساليب عديدة، لكننا لم نصل بعد نقطة التأليف.

كان في «أوبو ملكا» طاقة عظيمة، وأعطاها شكلها القدرة على اجتذاب أي جمهور وإدخاله في علاقة بهذه الطاقة، غير أن «أوبو ملكا»، لم تستطع أبدا أن تمس حياة داخلية خبيئة، وهو ما كان عرض «الأيك» يفعله في أفضل عروضه، من الناحية الأخرى، فإن عرض «الأيك» - بسبب طبيعته الخاصة ذاتها - لم يكن طمعا بالنسبة لأي متفرج، وثمة متفرجون استجابوا له استجابة سلبية تماما. إن طبيعة عرض «الأيك» ذاتها هي التي حالت بينه وبين اكتساب ذلك النوع من الطاقة الذي يجتذب المتفرجين نحو العرض دون مقاومة. هي مسرحية تتطلب شيئا من المتفرج، وهى لا تستطع أن تمد الانتباه إلى ما وراء ما يريد الجمهور أن يعطيه، والشكل المثالي هو وجود الاثنين معا: الطاقة الداخلية والطاقة الخارجية.

وأكثر ما اقتربنا من هذا الشكل المثالي كان حين لعبنا مسرحية فارس أفريقية هي «العظمة» (L'os) إلى جانب «اجتماع الطير». إن الحيوية الفكاهية الخشنة في «العظمة» لا يمكن تقدير قيمتها من حيث أنها أتاحت

اقترابا أكثر طواعية لأولئك الذين يمكن أن يكونوا معادين ومغلقين إزاء «اجتماع الطير»، أنها قد بعثت فيهم الدفء. هاتان المسرحيتان المرتبطتان معا في «برنامج مزدوج» جعلتا من الممكن أن تبدأ الأمسية على مستوى متاح ميسور، ثم تنتقل منه إلى شيء اكثر عمقا. لكن المسرحيتين بقيتا دائما وحدتين مستقلتين. ورغم أننا حاولنا في «اجتماع الطير» أن نجمع عناصر كوميدية إلى جانب عناصر جادة وصعبة، إلا أن هذا لا يمكنه المضي بعيدا، بالنظر لطبيعة هذه المسرحية ذاتها.

في «بستان الكرز» كان ثمة حركتان: إيقاع موجه نحو المتفرجين (كما في «أوبو ملكا» وآخر يتجه صوب الداخل (كما في «الأيك»)، أما في «كارمن» فإن القدرة الهائلة للتعبير الموسيقى فرضت الانتباه على المتفرج واجتذبته نحو عالمها السري.

وفى «الماهابهاراتا» سأبدأ البحث من جديد، وربما استطعنا - هذه المرة - أن نجمع كل تلك العناصر معا في شكل واحد.

بستان الكرز

مسرحية «بستان الكرز» لها أربع صياغات باللغة الفرنسية، وأكثر من ذلك بكثير في الإنجليزية، رغم ذلك يجب أن نحاول من جديد. فمن الضروري إعادة تقويم الصياغات الموجودة بانتظام. لأنها تحمل دائما طابع الزمن الذي أعدت فيه شأنها في ذلك شأن العروض التي لم تعد باقية.

وفى وقت من الأوقات، كان المرء يظن أن النص يجب أن يعاد خلقه بحرية، مثل حرية الشاعر، لاقتناص مزاجه العام، أما اليوم، فإن الإخلاص هو الاهتمام الرئيسي، وهو منهج يحتم ضرورة تقدير وزن كل كلمة مفردة، وإخراجها إلى بؤرة حادة. وهذا أمر بالغ الأهمية بالنسبة لتشيكوف، لأن الدقة هي السمة الأساسية التي يتسم بها. وإنني أستطيع مقارنة ما يدعى - على نحو فضفاض - شعرا في أعماله بما يمثل الجمال في الفيلم، أعنى تتابع الصور الطبيعية الصادقة. كان تشيكوف يبحث دائما عما هو طبيعي. وكان يريد للعروض أن تكون رائقة شفافة كالحياة نفسها، لذا، فمن أجل اقتناص جوه الخاص، يجب على المرء أن يقاوم إغراء الالتفات «الحرفي» للعبارات التي هي - في الروسية - البساطة ذاتها. وكتابة تشيكوف كتابة

بالغة التركيز، تستخدم الحد الأدنى من الكلمات، وهى على نحو ما - تشبه كتابة بنتر أو بيكيت. ومثلهما أيضا فإن المهم في أعماله هو البناء والإيقاع والشعر المسرحي الخالص الذي لا يصدر عن استخدام كلمات جميلة، بل عن استخدام الكلمة الصحيحة في اللحظة الصحيحة. وفى المسرح، يستطع أحدهم أن يقول كلمة «نعم» على نحو لا تعود فيه «نعم» هذه كلمة عادية، بل يمكن أن تصبح كلمة جميلة، لأنها التعبير الكامل عن شيء لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى.

وحيث أننا قررنا الإخلاص، فقد أردنا أن يكون النص الفرنسي هو تماما النص الروسي، أي أن يكون كل تفصيل فيه قويا وواقعيا. وكانت المغامرة تتمثل في السقوط إلى بلاغة زائفة، فالمرادفات ممكنة في الكتابة الأدبية وفى لغة الحديث، لكنها - من الناحية الأخرى - غير قابلة للتصدير. وقد استخدم جان - كلود كاربير ألفاظا بسيطة، محاولا أن يزود الممثلين - من جملة لجملة - بحركة الفكر كما أدركه تشيكوف، مع احترام تفاصيل التوقيت الذي يبتدي في الفواصل وعلامات الترقيم. وشكسبير لم يستخدم علامات الترقيم لكنها أضيفت فيما بعد، ومسرحياته تشبه البرقيات، وعلى الممثلين أنفسهم أن يكونوا مجموعات من الكلمات. أما عند تشيكوف، فإن الأمر على النقيض، فعلامات الوقف الجزئي والكلى ونقاط الحذف كلها ذات أهمية أساسية، هي في مثل الأهمية الأساسية التي تتخذها «فترات الصمت والتوقف» التي ينص عليها بيكيت. وإذا فشل المرء في ملاحظتها فسيفقد الإيقاع والتوتر في المسرحية. في أعمال تشيكوف تمثل علامات التوقيف أو الترقيم سلاسل من الرسائل المكتوبة بالشفرة، تسجل علاقات الشخصيات ومشاعرها، واللحظة التي تلتقي فيها الفكرة بالأخرى أو تتخذ مسارها الخاص، وتمكننا هذه العلامات من أدراك الكلمات الخفية.

وتشيكوف صانع أفلام لا ينقصه شيء. لكنه بدل أن ينتقل من لقطة لأخرى - أو ربما من مكان لآخر - ينتقل من عاطفة لأخرى قبل أن تصبح ثقيلة الوطء. في اللحظة الدقيقة التي يخشى فيها على المتفرج أن ينغمس تماما في الشخصية، يأتي موقف غير متوقع ليقطع السياق. فلا شيء ثابت. إن تشيكوف يصور أفرادا ومجتمعا في حالة تغير دائم، وهو درامي حركة الحياة، تتزامن عنده الجدية والابتسامة، التسلية والمرارة. تحرر

تماما من «الموسيقى» و «الحنين» السلافي الذي لازالت تحتفظ به نوادي باريس الليلية، وهو قد قال مرارا أن مسرحياته كوميديات، وكان هذا موضوع الخلاف الأساسي مع ستانسلافسكي. كان ينفر من ذلك الأسلوب الدرامي، والبطء الثقيل الذي يفرضه المخرجون.

لكن من الخطأ الاستنتاج بأن «بستان الكرز» يجب أن تقدم على إنها مسرحية فودفيل. إن تشيكوف مراقب لا نهائي لتفاصيل الكوميديا الإنسانية. وهو - كطبيب - كان يعرف معنى بعض ألوان السلوك، وأن يميز ما هو أساسي، وأن يعرض التشخيص الذي توصل إليه. رغم أنه كان يكشف عن رقة وحنو، وعن تعاطف متفهم، إلا أنه لم يغرق في العواطف أبدا. والحقيقة أنه من الصعب تصور طبيب لا يكف عن ذرف الدموع على مرض المرضى. كان يعرف كيف يتوازن بين العاطفة والبقاء على مسافة.

والموت في أعمال تشيكوف - الذي كان يعرفه جيدا - كلى الحضور، ولكن ليس هناك شيء سالب أو كريه في حضوره. والوعي بحضور الموت توازنه الرغبة في الحياة ولدى شخصياته حس باللحظة الراهنة، وتوق إلى تذوقها حتى النهاية. وكما في التراجيديات نجد انسجاما بين الحياة والموت.

وقد مات تشيكوف شابا، بعد أن ارتحل كثيرا وكتب كثيرا، وأحب كثيرا، وشارك في أحداث زمانه، في مخططات عظيمة للإصلاح الاجتماعي. مات بعد أن طلب بعض الشمبانيا بفترة قصيرة، والعربة التي حملت تابوته كان مكتوبا عليها «محار طازج». إن وعيه بالموت، وباللحظات الثمينة التي يمكن أن تعاش، يمنح عمله إحساسا بما هو نسبى. بكلمات أخرى هي وجهة نظر يبدو فيها ما هو تراجيدي عبثياً بعض الشيء.

وفي أعمال تشيكوف. لكل شخصية وجودها، وليست هناك واحدة منها تشابه الأخرى، خاصة في «بستان الكرز» التي تقدم صورة مصغرة لكل الاتجاهات السياسية الموجودة آنذاك. ثمة هؤلاء المؤمنون بالتحولات الاجتماعية، والمرتبطون بماض قد انتهى، لكن أيا منهم لا يحقق الإشباع أو الإكمال، وإذا نظر إليهم من الخارج فقد يبدو وجودهم فارغا وغير ذي معنى. لكنهم يحترقون في أتون رغبات عارمة، ليسوا مخدوعين، بل هم على العكس تماما، فكلهم باحث عن كيفية لحياة أفضل، عاطفيا واجتماعيا على السواء. والدراما عندهم هي أن المجتمع - العالم الخارجي - يعوق

انطلاق طاقاتهم، وتعقد سلوكهم لا يبدو في الكلمات لكنه ينبثق عن البناء الفسيفسائي من تفاصيل بلا نهاية. والشيء الأساسي هنا هو ألا ننظر لهذه المسرحيات على أنها مسرحيات عن أناس كسالى، لكنهم أناس ذوو حيوية فائقة في عالم، لا مبال، مرغمون على أن يحيلوا أصغر الأحداث إلى دراما، لأن بهم توقا عارما للحياة، ولأنهم لا يستسلمون.

الماهابهاراتا:

إحدى الصعوبات التي تواجهنا حين نرى المسرح التقليدي في الشرق أننا نعجب به دون أن نفهمه، وما لم نملك مفاتيح الرموز، فسنبقى خارجه، مبهورين - ربما - بالسطح، لكننا عاجزون عن التواصل مع الحقائق الإنسانية التي بدونها ما كان يمكن لهذه الأشكال المعقدة من الفن أن توجد أصلا.

وفى اليوم الأول الذي شهدت فيه عرضا من عروض «الكاتاكالي»، سمعت كلمة كانت جديدة تماما بالنسبة لي: «الماهابهاراتا»، كان ثمة راقص يؤدى مشهدا من هذا العمل، وكان ظهوره المفاجئ أول مرة من وراء الستار صدمة لا تنسى. كانت ثيابه حمراء وذهبية، ووجهة أحمر وأخضر، وأنفه مثل كرة بيضاء من كرات البلياردو، وأطراف أصابعه مثل المدى، وبدل اللحية والشارب ثمة قمران أبيضان على شكل هلالين يخرجان من شفتيه، وجفناه ينغلقان وينفتحان كعصى النقر على الطبل، وأصابعه تنقل وسائل شفرية غريبة. ومن خلال حركاته العنيفة الرائعة أحسست أن حكاية تروى، لكن.. أي حكاية؟ لم أستطع إلا أن أحدس أنها شيء أسطوري وبعيد، ينتمي لثقافة أخرى، لا علاقة له بحياتي.

وتدريجا أيقنت، حزينا، أن اهتمامي كان يتناقص مع تلاشى الصدمة البصرية، وبعد الاستراحة عاد الراقص دون مكياجه، لم يعد الآن نصف إله لكنه هندي لطيف يلبس الجينز، وصف المشهد الذي كان يؤديه وأعاد الرقص، وانتقلت الحركات الكهنوتية خلال إنسان اليوم، وأفسحت الصورة الرائعة المستغلقة على الفهم مكانها لصورة أكثر عادية وطواعية، ورأيت أنني أفضلها على هذا النحو.

المرة الثانية التي لقيت فيها «الماهابهاراتا» كانت عن طريق سلسلة من الحكايات، حكاها أستاذ السنسكريتية المرموق فيليب لافاستين - في انفعال

وحماس - لي ولجان كلود كارير، ومن خلاله بدأنا نفهم أن هذا العمل من أعظم الأعمال في تاريخ الإنسانية، وأنه - مثل كل الأعمال العظيمة - بعيد جدا عنا وقريب جدا منا في آن. أنه ينطوي على أعمق أشكال التعبد عن الفكر الهندي، وأنه استطاع - لأكثر من ألفى سنة - أن ينفذ - بحميمية - إلى الحياة اليومية في الهند، حتى أن شخصياته - عند ملايين كثيرة جدا من الهنود - تحيا حياة أبدية، وهى حقيقية مثل أفراد عائلاتهم، يتشاجرون معهم ويطرحون عليهم الأسئلة.

وقفنا - جان - كلود كاريو وأنا - مبهورين تماما في الساعة الثالثة من صباح أحد الأيام في شارع سان أندريه ديزارت، بعد جلسة استماع طويلة لتلك الحكايات، وصلنا إلى تفاهم مشترك: لابد أن نجد طريقة لاستحضار تلك المادة إلى عالمنا، وأن نشرك جمهور الغرب معنا في هذه الحكايات.

وما دمنا قد اتخذنا هذا القرار، فقد وضح أن الخطوة الأولى هي أن نذهب إلى الهند، وبدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأسفار شارك بها، تدريجا، كل العاملين في إعداد هذا المشروع: الممثلون والموسيقيون والمصممون. لم تعد الهند هي الحلم لكنها أصبحت مصدر ثراء لا نهاية له، وأنا لا أستطيع القول بأننا قد رأينا كل جوانبها، لكنني أستطيع القول إننا رأينا ما يكفينا كي نعرف أن تنوعها لا نهاية له، وأن كل يوم كان يحمل إلينا دهشة طازجة وكشفا جديدا.

رأينا أن الهند قد عاشت في مناخ إبداعي دائم عدة آلاف من السنين. حتى لو بدت الحياة تتدفق - ببطء ملكي - مثل نهر عظيم، إلا أنه داخل هذا التيار، فإن لكل ذرة طاقتها الدينامية. وأنا ما كان وجه التجربة الإنسانية، ستجد الهنود قد استكشفوا - دون كلل - كل إمكانية فيه، حتى لو كان هذا الوجه أكثر الأدوات الإنسانية تواضعا وإثارة للدهشة: الأصابع. فكل شيء يمكن للإصبع أن يقوم به قد تم استكشافه وإدخاله في نظام تصنيفي سواء كان كلمة أو نفسا أو طرفا أو صوتا أو فكرة أو حجرا أو لونا أو ثوبا، فإن كل جانب من جوانبه العملية والفنية والروحية قد تم فحصها وربطها معا. والفن يعنى الاحتفال بأكثر الإمكانيات رقة وجمالا في كل عنصر من العناصر، والفن يعنى استخراج الجوهر من كل تفصيل، بحيث يكشف هذا التفصيل عن نفسه، من حيث هو جزء حافل بالمعنى من كل غير قابل

للانقسام. وكلما رأينا المزيد من أشكال الفن الهندي الكلاسيكي، خاصة في فنون الأداء، ازداد اليقين عندنا بأن الأمر قد يستغرق حياة الإنسان كاملة - على الأقل - للسيطرة عليها. وأن الأجنبي ليس بوسعه سوى أن يعجب بها، لا أن يقلدها.

ومن الصعب جدا تحديد الخط الفاصل بين العرض والاحتفال. وقد شهدنا أحداثا كثيرة كانت تأخذنا أقرب ما يكون لعصور الفيدا أو كتب الهندوس المقدسة، أو أقرب ما يكون للطاقة التي تنفرد بها الهند وحدها في «ثيام» و«مودياتو» و «ياك شاجانا» و «تشاو» و «جاترا»، في كل منحة من الهند شكل الدراما الخاص بها. وفى كل شكل تقريبا - سواء كان غناء أو تمثيلا صامتا أو سردا - تجد لمسات أو حكايات عن جزء من الماهابهاراتا، وحيثما ذهبنا كنا نلتقي بحكماء وأساتذة وقرويين مسرورين ولأن يجدوا أجانب مهتمين بملحمتهم العظيمة، سعداء يقدمون بسخاء مشاركتهم في تفهمها.

وقد مس قلوبنا هذا الحب الذي يكنه الهنود للمهابهاراتا، وملأنا هذا بالاحترام والخشية معا تجاه المهمة التي أخذناها على عواتقنا.

لكننا كنا نعرف أن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع ديني وقور، لا يجب أن نسمح لأنفسنا بأن يزج بنا في مجال التقديس الزائف. وما قاد خطانا في الهند أكثر من سواه إنما كان التراث الشعبي. فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء، والتي ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة، وقد كنا دائما نعتبر أن الفرقة المسرحية هي حكاء (حكواتي) متعدد الرؤوس، وإحدى الوسائل الساحرة في الهند لتقديم «الماهابهاراتا» هي عن طريق الحكاء. انه لا يكتفي باللعب على آلته الموسيقية، لكنه يستخدمها أيضا كوسيلة متفردة لتحديد المنظر، فهو يوحي بأنها قوس أو سيف أو صولجان أو نهر أو جيوش أو ذيل قرد.

رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحي، لا أن نقلد.

بعدها شرع جان - كلود في تلك المهمة الهائلة، وهى تحويل كل هذه الخبرات إلى نص وأحيانا كنت أرى عقله على وشك الانفجار لكثرة الانطباعات وتعدد الوحدات المعرفية التي اختزنتها على طول السنين. وفى اليوم الأول للتدرجات قال جان - كلود للممثلين وهو يسلمهم نصا يستغرق

تسع ساعات: «لا تنظروا إلى هذه باعتبارها مسرحية منتهية - أنني الآن سأبدأ إعادة كتابة كل جملة كما تتطور على أيديكم..»، والحقيقة أنه لم يعد كتابة كل المشاهد، لكن المادة كانت في حالة تطور دائم ونحن نعمل.

ثم قررنا أن نجعل لها صياغة بالإنجليزية، فبدأنا إعداد ترجمة مخلصة قدر الإمكان للإنجاز العظيم الذي قام به جان - كلود. في العرض - سواء كان بالإنجليزية أو الفرنسية - لم نكن نحاول إعادة بعث الهند التي كانت في العصر «الدرافيدي» أو «الارياني» قبل ثلاثة آلاف سنة، و لم نكن نفترض أننا نعرض رمزية الفلسفة الهندوكية. في الموسيقى وفى الأزياء وفى الحركات كنا نحاول أن نوحي بنكهة الهند دون أن ندعى أننا خلاف ما نحن عليه. على العكس، فإن الجنسيات المتعددة التي اجتمعت معا، كانت تحاول أن تصور«الماهابهاراتا» بأن تضيف إليها أشياء من عندها. كنا نحاول الاحتفال بعمل لا تستطيع سوى الهند فقط أن تبدعه، لكنه يحمل أصداء من النوع الإنساني كله.

دهارما..

ما هي الدهارما؟ هذا سؤال لا يستطيع أحد أن يجيب عليه إلا لو قال أنها - بمعنى من المعاني - القوة الأساسية الدافعة للحركة. وحيث إنها القوة الأساسية الدافعة للحركة، فإن كل شيء يتفق معها فإنه يعظم تأثير الدهارما، أما ما لا يتفق معها - سواء عن معارضة لها أو عن جهل بها - فإنه ليسا «الشر» بالحس المسيحي، لكنه السلب.

و «الماهابهاراتا» تمزق أوصال المفهومات التقليدية القديمة في الغرب، تلك القائمة على مسيحية متفسخة وغير ذات جوهر، يتخذ فيها الخير والشر أشكالا بدائية جدا. وهى تستعيد شيئا هائلا وقويا ومشعا يتمثل في فكرة الصراع الذي لا يتوقف داخل كل فرد وكل جماعة، وكل تعبير عن العالم، صراع بين الإمكانية التي تسمى «الدهارما»، ونفى هذه الإمكانية. و «المهابهاراتا» - ككل - تستمد معناها العياني من حقيقة أن «الدهارما» لا يمكن تعريفها، وماذا يمكنك أن تقول عن شيء لا يمكن تعريفه، إذا أردت أن تتجنب التجريدات الفلسفية؟ أن تلك التجريدات لا تستطيع أن تعين أحدا على حياته.

و«الماهابهاراتا» لا تحاول شرح سر «الدهارما»، ولكن تجعل لها حضورا حيا. وهى تفعل هذا عن طريق المواقف الدرامية التي تدفع «الدهارما» نحو النور.

وحين يدخل المرء إلى دراما «الماهابهاراتا» فهو يحيا مع «الدهارما» وحين يجتازها يتبقى لديه الشعور بما هي «الدهارما» وما هي القوة المعاكسة لها، «الأدهارما». وهنا مسؤولية المسرح، وهى ما لا يستطيع الكتاب أن ينقله، ولا تستطيع الفلسفة أن تفسره تفسيرا صحيحا، لكن المسرح يستطيع أن ييسره لفهمنا. أحد أدوار المسرح أن يترجم ما لا يمكن ترجمته.

الآلهة والعربة الجيب..

كنا نشهد عرضا دراميا طقسيا هائلا عن كالي (الآلهة الدمار الهندية) استمر عدة ساعات وكل قرية بأكملها. وفيه تظهر كالي في زي مشهدي ومكياج تقضى عدة ساعات في وضعه، وهى تؤدى رقصة عنيفة، من المفروض - نظرياً أن توقع الرعب في قلوب الجميع. وفى الماضي، كان كل أهل القرية تقريبا يعانون خبرة مشاعر الخشية، لأن كالي كانت في وسطهم بالفعل. أما اليوم فهو تمثيل على المسرح، بطبيعة الحال، لأن كل أهل القرية - بما فيهم الغلمان - قد شاهدوا الأفلام الهندية، وعرفوا حقيقة الأمر، لكن الجميع يلعبون أدوارهم على أن شيئا مروّعا يحدث.

وفى لحظة من اللحظات تنطلق كالي - وهى تحمل سيفا ويحيط بها أتباعها يلقون بمفرقعات وألعاب نارية - من القرية، وتبدأ سيرها على الطريق الرئيسي. تبعها حوالي الألف منا وهى تقود هذه المسيرة، ووصلنا إلى مفترق طرق، وحين وقفت كالي هناك مسيطرة على كل شيء، ظهرت عربة جيب تهبط الطريق.

وفكرت: ما الذي يمكن أن يحدث؟ من الذي سيفسح الطريق للآخر؟، وبطبيعة الحال، ودون تفكير، تولت كالي، كذلك فعل أتباعها، ثم تراجعت مفسحة الطريق للعربة التي عبرت، بعدها رجعت كالي تتقدم إلى أمام، تواصل احتفالها.

هاأنت ترى اضمحلال وسقوط المسرح الديني، لأن كالي الأصيلة كان لا بد أن تلقى نظرة تجعل العربة تتوقف في مكانها، لاتريم، ولو أنها كاهنة

أشد مكرا لرتبت الأمر بحيث تحصل على عربة من عربات جيمس بوند: ما أسرع ما تتلاشى في الدخان، كي تثبت أن كالي لا تزال قوية كما كانت. لكن الراقصة الصغيرة حين واجهت العربة الجيب التي تريد أن تقطع الطريق، لم تتصور لحظة واحدة أن الآلهة التي تتلبس كالي، قادرة على تعطل حركة المرور على الطريق الرئيسي!.

7 حرب السنوات الأربعين

فن الضجيج..

بدأت الأوبرا قبل خمسين ألف سنة، مع الضجيج الذي يحدثه الناس وهم خارجون من كهوفهم. عن هذا الضجيج جاء فيردى وبوتشيني وفاجنر. كان ثمة ضجة للخوف، وأخرى للحب، وثالثة للسعادة، ورابعة للغضب. كانت أوبرات داهية ذات نغمة واحدة، منها بدأ كل شيء. عند هذه المرحلة كانت تعبيرا إنسانيا طبيعيا، ثم تحول إلى أغنية، وفي مرحلة لاحقة، بدأ تقنين هذه العملية وبناؤها، وتحولت إلى فن.

حتى هنا، كل شيء حسن، ولكن في لحظة معينة تجمد هذا الشكل الفني، ثم بدأ الإعجاب به لأنه قد تجمد، وبدأ رواد الأوبرا يعبرون عن إعجاب هائل بالفن من حيث هو اصطناع أو تكلف.

وأدى الاصطناع إلى نتائج طيبة جدا في حينها، وأصبح لدينا أعمال جميلة، وذات أسلوب قدمها مونتفردي وجلوك، ثم نأتي إلى موزار حيث نجد مزاوجة تامة بين ما هو متكلف وشيء آخر يضج بالحياة، مثل الأنبوب المتجمد والماء الذي يتدفق خلاله. ولكن تدريجا بدأ الاهتمام يتجه اكثر واكثر نحو ما هو متكلف حتى بلغنا، فجأة، مرحلة التصلب

أو التخشب، فجأة أصبح الأنبوب هو الذي يحظى بالاهتمام كله، وأصبح الماء الذي يتدفق خلاله أقل فأقل.

وأخيرا أصبح لديك مجتمع مختل ومعتل في جوهره، نسى فيه الناس أن الأنابيب قد وضعت في البنايات لكي يتدفق الماء من خلالها، وأصبحوا يعتبرونها أعمالا فنية، وأصبح الناس يهدمون الجدران ويعجبون بالأنابيب وقد نسوا تماما كل شيء عن هدفها الأصلي ووظيفتها. حدث هذا في كثير من أشكال الفن. والأوبرا هي أوضح الأمثلة.

وقد أستطيع القول بأن أعظم تحد يواجهنا الآن، عند هذه النقطة من القرن العشرين، هي أن نستبدل - في عقول المؤدين والجمهور جميعا - فكرة أن الأوبرا شيء متكلف واصطناعي بفكرة أنها شيء طبيعي. هذا فعلا، أهم الأشياء، وأنني أعتقد أنه ممكن.

سالومي..

حين طلبت من سلفادور دالي أن يضع لنا تصميم «سالومي» لموسمنا سنة 1949 على «الكوفنت - جاردن» لم أعتقد لحظة واحدة بأن هذا سيُنظر إليه باعتباره عملا مدهشا هادفا للإثارة، بدا لي آنذاك أن دالي هو أصلح إنسان في العالم لهذه المهمة، وحين قرأت كل المراجعات التالية للعمل، أحسست إحساسا قويا بأن أصحابها قد فاتتهم كل النقاط الأساسية، لدرجة تدفعني لأن أحاول كتابة رأيي هنا.

نقاط انطلاق نقدية: ما الذي يحدد أسلوب عرض «سالومي»؟ الموسيقى ونص الكلمات. ما أهم ملامحها؟ أنها غريبة، شاعرية، غير واقعية. هل يجب أن يكون المعادل البصري - تصميم المشهد والأدوات المسرحية والثياب - «مستقيما مباشرا»؟ لا بالتأكيد، أن الواقعية يجب أن تبقى لأعمال كتبت بأسلوب واقعي كمعظم أعمال بوتشيني على سبيل المثال. أما أن تضع تلك الأسطورة الخيالية التي صاغها شتراوس ووايلد في ديكور معد حسب الوثائق اليهودية، فان هذا أمر لا يقل سخفا عن تقديم »الملك لير« في قاعة استقبال معدة لإحدى كوميديات «الوست - اند».

وكل الأعمال الفنية يجب أن يكون لها تقليد. وفى هذه الحالة فإن التراث البصري في متناول اليد. انظر إلى بيردسلي، كيفا تناول مشكلة

تصوير سالومي؟

هل عن طريق التقاط الصور للمشاهد في الحكاية؟ على العكس تماما، لقد اقتنص نكهة وايلد عن طريق الخيال والتشويه، وعمل يوستاف مورو في «سالومي» عمل رائع: رأس محاطة بسنابل ذهبية تتطاير في الهواء. غرابة وتزيد؟، لا، لأن الأمر كما هو طوال ألفي سنة من الرسم المسيحي والشرقي، يتم تناول الموضوعات الدينية والأسطورية بطريقة ذات أسلوب. لماذا، إذن، سلفادور دالي؟ لأنه الفنان الوحيد الذي أعرفه في هذا العالم، يجتمع في أسلوبه الطبيعي ما يمكن أن ندعوه تحلل شتراوس الشهوي ومخيلة وايلد، معا.

درسنا، أنا ودالي، المقطوعة الموسيقية، وشرعنا في عمل دراما موسيقية حقيقية بأسلوب الرسامين الدينيين الكبار، ورأينا أن «سالومي» يمكن أن تكون لونا من ألوان الكتابة على ألواح ثلاثة متصلة. جعلنا تصميم المشهد متماثلا، وله نقطة بؤرية، ولوح حجري - «ربما يتغير مرة واحدة» - قديم مهدم مدفون في صخرة بعيدا أسفل الخشبة وسط أجهزة الصوت في «الكوفنت - جاردن»، ومن ظهر الخشبة ذاته يكون دخول سالومي، هي- تقليديا - تدخل للمسرح من أحد جوانبه، لكننا جعلناها تدخل من وسطه أو مركزه. فضائحية أم بحث عن مسرح أفضل؟، وبعيدا عن اللوح الحجري تلتف الدرجات الضيقة نحو النبع. وحين يخرج المعمدان يقف فوق اللوح، وحين تستلقي سالومي - في سعار الشبق - على الخشبة فهي تستلقي فوقه أيضا. وحين ترقص يبدو كما لو أن دائرة المشهد كله تتحول إلى وعاء ضخم يسجن تحته المعمدان.

وحين يقتل المعمدان بعيدا تحت الأرض، ينزف الحجر دما، ومنه تقدم رأسه لسالومي. وفوق ذات اللوح - بمنطق قاتل - تسحق سالومي حتى الموت.

أما المنصة المركزية فقد خصصت للأنصار، ورفعت إلى أعلا كي تساعد الصوت على أن يرتفع فوق صوت الأوركسترا المرتفع، وهى كذلك صغيرة قدر الإمكان، لأننا لم نشأ أن نشجع المغنين على كثرة الحركة، أردنا منهم أن يتخذوا أوضاعا ذات أسلوب، في ثياب ذات تصميم، وان يعبروا عن الدراما بأفضل ما يملكون من أدوات، أي بأصواتهم. كان هدفنا أن نقيد

الرقص، فلا يفترض في المغنى أن يكون راقصا، وكلما أمكن للرقص أن تنقله الأوركسترا، ويومئ به المغنى، كلما قل الارتباك وزاد التوهم.

لماذا يجب أن نخشى الخيال والتخيل حتى في دار للأوبرا؟ حين ترتفع الستائر، تخفق أجنحة غريبة كأجنحة النسور ببطء تحت ضوء القمر، وتتفتح مروحة مثل ذيل طاووس عملاق حين يبدأ الرقص، للإيحاء بالترف المنحل والمتفسخ لملكة هيرود، إن حفنة من هذه اللمسات البصرية فوق العرض الذي يدوم ستة وتسعين دقيقة، كانت مصممة بهدف أن ترفع الجمهور إلى عالم شتراوس - وايلد الغريب، وأن تحدد المراحل الرئيسية في التراجيديا.

وإنني أحس أنني أستطيع القول - وأنا آمن - أنه مهما ابتعد عرض «سالومي» هذا عن العرض التقليدي لها، فان الهدف موسيقى في الأساس فهذا العرض مصمم من أجل المغنين أكثر من العرض التقليدي، والعناية بالصوتيات أفضل، وحين يوضع أسلوب للمشهد بحيث يبقى اليهود جماعة ذات شكل واحد تقف إلى جانب أسفل الخشبة، وإلى الجانب الآخر يقف أهل الناصرة، ويرتفع هيرود في الوسط، يصبح التأثير الموسيقى أقوى من المعتاد إلى حد كبير. هذا الأسلوب محاولة لخلق أسلوب لأوبرا تكون درامية ومثيرة من الناحية العصرية ومع ذلك لا يدعى أحد أن الفنانين المشاركين فيها هم ممثلون أو راقصون أو أي شيء آخر سوى انهم مغنون. بعد كل عرض جديد، يخوض المرء عملية معذبة من فحص الذات وتحليل دوافعها، وليست لدى أوهام حول قدر ابتعاد المرء عن هدفه، والنقد - سواء كان حسنا أو رديئا - هام ومفيد دائما، من هنا يصبح الأمر محزنا حين يفوت الناقدين أن يلتفتوا لذات الملامح التي يجب أن تكون محل اهتمامهم الأول، لكنهم جميعا قرروا أننا - سلفادرو دالي وأنا - لم نفعل ما فعلناه إلا بهدف أن نزعجهم، هنا - على أقل تقدير- أستطيع الزعم بأنهم يقللون من شأننا، فلو أن هذا كان هدفنا، لفعلنا - والحديث فيما بيننا - ما يمكن أن يكون أسوأ بكثير!

فاوست..

كانت لي خبرة سيئة بقيادة الفرق الموسيقية، ذلك أن التحديد الدقيق لمن

هو المسئول أمر لا تجرؤ سوى دور أوبرا قليلة على عمله، ومن ثم تبقى هناك معركة كامنة بين الخرج (المنتج) والموسيقى فكل منهما يعتقد أنه - هو وحده - الذي يجب أن تكون له الكلمة الأخيرة فيما يلائم العمل ككل، وأنني أعتقد أن هذه وظيفة المخرج، ليس بطبيعة الحال فقط، بل لاعتبارات موضوعية كذلك. أن طبيعة عمل المخرج هي الإشراف والتنسيق بين أنشطة لا يمارسها، فلا حاجة به لأن يكون ممثلا، ولأن يكتب، ولا لأن يرقص أو يغنى، لكنه عليه أن يطوّر فناً مدهشا، هو لون خاص من البراعة - في الحقيقة هي تشابه براعة قائد الفرقة الموسيقية من حيث هي أساسية وغير مرئية - يستطيع عن طريقها الحيلولة بين الفوضى التي لا مهرب منها عند فرد غير منضبط، وبين تدمير العمل كله، وعليه أن يستخرج من الفرد ما يكمل فكرة عن الكل هي - لحسن الحظ أو لسوئه - تصدر عن عقل واحد.

وفى الدراما الموسيقية، فان المخرج يكون في موقع يمنحه موضوعية اكثر من قائد الفرقة الموسيقية، الذي هو - شأنه شأن الممثل - محدود بتخصصه. وبطبيعة الحال فان قائد الفرقة الموسيقية يتهم المخرج بأنه ليس موسيقيا، وهذا هو الحال غالبا، ولكن لو أن كل المخرجين غير الموسيقيين وضعوا جنبا لجنب لما كانوا سوى قدر ضئيل لدى مقارنتهم بذلك الجيش الكثيف من الموسيقيين الذين لا يحسون بمختلف صور البشاعة التي تصدم العيون في كل دور الأوبرا في العالم. وإنني اسأل نفسي: كيف يحتمل الموسيقيون صورة واحدة في إطار طوله أربعون قدما وعرضه عشرون، في حين أن الواحد منهم - أعنى الموسيقيين - لا يحتمل بقاء تلك الصورة لحظة واحدة معلقة على جدار في بيته، داخل إطار عادي؟

وإنني أعتقد أن الصورة التقليدية التي قدم بها عمل جونو الموسيقى «فاوست» تزيف - تماما وكليا - الصور التي تثيرها القطعة الموسيقية وبالتالي يبدو لنا عرض «فاوست» التقليدي عرضا غير موسيقى لأبعد الحدود. وفاوست جوته تنتمي لتلك الصورة القبيحة والثقيلة للعصور الوسطى التي تربطها بها، لكن جونو ليس هو جوته بحال من الأحوال. وبتفكير كسول ألصقت المناظر والثياب لفاوست جوته بعمل جونو، وبالمثل، جاء النقد الكسول

ليرى هذا صحيحا. وعلى أي حال فان الخاسر الوحيد هنا هو جونو. ففي ظل الواقعية الجهمية لذلك الأسلوب التقليدي - وارتباطه، عبر جوته بمقاصد فلسفية جادة - تبدو موسيقاه قاصرة على نحو محزن. فحيث يبدو جوته عميق الفكر يبدو جونو عاطفيا، ومن ثم فإن فالساته ومارشاته ومقطوعاته القصيرة للباليه تبدو غير ملائمة، أو متنافرة، أو رخيصة، أو مبتذلة أو سخيفة، حسب ذوقك. والحقيقة أن الإعجاب بفاوست هذه دليل ذوق سقيم.

وقد قررنا - المصمم رولف جيرار، وأنا - أن نخلق إطارا لفاوست من الوزن الصحيح، ورأينا أنها لم تكن حكاية ذات مغزى حول فحص الذات وتقصى دوافعها، لكنها عمل رومانتيكي يمكن أن يكون محبوبا، من أوائل القرن التاسع عشر مثل حكايات هوفمان، كنا نحس - بعاطفة متوقدة - أن العمل في هذا العالم «الأكثر خفة» يمكن أن يحمل معه - بالإضافة للحنين إلى ذلك العصر الرائع - جاذبية وسحرا. وأذكر أننا قضينا أسبوعا طويلا في كونكتيكت تحت المطر، ندير تسجيلات الأوبرا المرة بعد المرة، نحدق في النافذة المفتوحة إلى الأشجار التي تنفض عنها قطرات المطر، ونحاول اقتناص الصور التي تحملها الموسيقى.

ولكن كان ثمة فزع متربص: قائد الفرقة الموسيقية. وقررنا أن نقدم الأوبرا على المسرح بأفضل إنسان تال على جونو، ببيرمونتو، الذي قاد الفرقة فعلا في العرض الأول لفاوست.

وكما يمكن أن يحدس كل من يعرف ببيرمونتو، لم يكن لنا أن نحمل هما، كان مسرورا لفكرة التغيير، وقد وافق تماما على تفكيرنا. والحقيقة أن كل شيء مضى بسلاسة حتى البروفة الأولى ذاتها، كان روزي ليميني يلعب دور مفيستو فيلس كبارون من بارونات القرن التاسع عشر، يلبس معطفا وقبعة عالية، وسأل روزى، «ماذا سأفعل فى السطر الذى يصف ظهورى للمرة الأولى، والذى ينص على اننى ألبس قبعة ذات ريشة فى اعلاها (la plume au chapeau)؟ ان هذا سيبدو سخيفا وأنا ألبس هذه القبعة العالية.»، أجبته بخفة وابتهاج: «آه سنغيره»، وفجأة لمحت نظرة مونتو، ثم قال: «يا صديقى العزيز، اننى سأقبل كل ما تقترحه، ولكن دون تغيير واحد فى موسيقى المسرحية»، حاولت عبثا أن أشرح له أن هذا سيكون تغييرا فى

نص الكلمات وحدها، لكنه كان صلبا فى موقفه، الآن أصبح ممثل جونو الشخصى، والكلب القائم على الحراسة.

وتوقفت البروفة، ارتبك روزى ليمينى، وحاول أن يسحب اعتراضه، لكن الوقت كان قد تأخر. ناقشنا بدائل وحلولا وسطى لكننا وصلنا لطريق مسدود، وفى النهاية، أرجأت المشكلة وانتقلت إلى مشهد آخر، ثم قلت لمونتو الذى كان عنيدا فى ابداء عدم الموافقة: «انت الشخص الوحيد الذى يمكنه ان يجد حلا، لانك الفرنسى الوحيد بيننا...»؟

فى اليوم التالى لم يشر أحد إلى المشكلة، ولا فى اليوم الذى تلاه، وبدأ القلق يداخلنى بشدة، فى اليوم الثالث جاء مونتو إلى البروفة وعيناه تومضان قال لى: «لقد حللت مشكلتك. مفيستو فيلس سيغير السطر الذى يقوله ليصبح «قبعة عالية جدا» (la plus haut chapeau) وعليه فان هؤلاء الذين اعتادوا سماع la plume au chapeau سيظلون يسمعون، دون شك، نفس الأصوات. أما أولئك الذين يكتبون ويسألوننا لماذا أبقينا على السطر الذى لا يتفق والقبعة التى يلبسها، فسنذكر لهم هذا السطر الذى أعتقد أنه وصف دقيق..»

وإنني أود الإشادة هنا بهذه الروح المتفردة لهذا الموسيقى العظيم والزميل المثالي. أنني لازلت قادرا على أن أسمعه في البروفة الموسيقية الأولى لفاوست بعد النغمات الافتتاحية، وقد وضع عصاه، ثم قال لعازفي الأوركسترا في دهشة واضحة: «هل صحيح أيها السادة أنكم لا تعرفون العزف بصوت أعلى؟..» وكانت الجائزة في المرة التالية أنني سمعت أقوى استهلال موسيقى عزفته هذه الأوركسترا.

وأستطيع أن اسمعه أيضا في البروفة الأولى بثياب العرض، حين ارتفع الستار عن حديقة مارجريت، ورأى لأول مرة تصميم جيرار، وفيه قد جعل بدل الكوخ التقليدي المرعب حديقة رومانتيكية جميلة تشبه التاج، مرة ثانية، وضع عصاه، ثم قال بالفرنسية: «آه.. مارجريت مليونيرة.. إذن!..»

أبو جين أونيجين..

إذا كانت «فاوست» عملا من أعمال الحب بالنسبة لجيرار ولي، فكذلك كانت «أونيجين».. وإذا كنا في «فاوست» قد بهرنا بأداء قائد الفرقة

الموسيقية مونتو، ففي هذه المرة كانت لنا خبرة ثمينة مع «متروبولوس».

مرة ثانية، اقتربنا من قائد الفرقة الموسيقية ونحن ممتلئون بالخوف، ومرة ثانية، كانت لدينا تغييرات أساسية نقترحها. ولم يعمنا حبنا العظيم لموسيقى تشايكوفسكي عن رؤية نقطتي الضعف الرئيستين في العمل. أن العمل يتطلب أسلوبا واقعيا في إعداده للخشبة، فهو - مثل «البوهيمي» - عمل من أعمال الأوبرا، التي لابد فيها من إعادة تكوين العصر لخلق الجو الذي يمكن أن تتنفس فيه الموسيقى. «أونيجين» كانت تتطلب صورا مثل صور تورجنيف عن الحياة الريفية الروسية، ومنهجا مثل نهج ستانسلافسكي ومسرح الفن في تناول التفاصيل الواقعية، وهذا بدوره يقتضي تصميما للمناظر يتسم بالصلابة وإمكانية التصديق، مما يستغرق وقتا طويلا لتغييره. ولم يكتب تشايكوفسكي أية مقطوعات افتتاحية، فلا وقت يسمح بتغيير مكان مقعد أو برفع ستارة خلفية. وهل يمكن في مثل هذا الوقت والعمر أن نترك الجمهور في شبه الظلام مرات عديدة في أمسية واحدة، يموت الحديث على شفاههم، وترتطم الأشياء وتصرّ وتتقلقل في مواضعها وراء الستار؟ وقررنا ألا يحدث ذلك.

نقطة الضعف المسرحية الثانية في هذا العمل هي مشهده الأخير. من هنا فإن إدانة الحكاية كلها تتزاحم في جزء صغير غير هام، يحدث في غرفة استقبال، وقبل أن ينهى مغنى التينور لهاثة التراجيدي الأخير، تندفع الستارة هابطة دون وجود فواصل موسيقية تحملها إلى الأرض.

هكذا، مضينا إلى متروبولوس نسأله عما إذا كان يستطع أن يعد لنا مقطوعات افتتاحية عن المادة الموجودة في الموسيقى، وأن يمدد لنا مقطوعات المشهد الأخير لتحقيق نهاية مسرحية مقنعة. أبدى موافقته واستعداده. فبدأنا نحن بدورنا إعداد تصور مختلف كل الاختلاف للمشهد الأخير، وهو ما أدى لتصميم هو أفضل ما صمم جيرار على الإطلاق: حديقة عامة متجمدة على شاطئ نهر النيفا، وأضواء مدينة بطرسبرج تلوح من بعيد، وعربة كبيرة وسياج من الحديد الأسود، ومصباح الشارع، ومقعد حجري طويل، وثلج متساقط، ويلتقي الحبيبان للمرة الأخيرة «في الحديقة القديمة، المهجورة، التي جمدها الثلج» (dans le vieax parc solitare et galce) وهى صورة

ليست من «اوينجين» لكنها من بوشكين والعصر الرومانسي. وكان هذا - بطبيعة الحال - شيئا مثل الفضيحة بالنسبة لأولئك المخدرين بسحر القص الذي جاء فيه أنها «غرفة استقبال»، أما بالنسبة لي، فقد حقق تصميم جيرار ما كنت أتصوره تماما، وهو أن تنتهي الأوبرا إلى صورة أكثر اتساقا وملاءمة للجو العام في العمل.

وحين ينتهي عرض من العروض، عادة ما تنقطع كل الروابط العاطفية به. لكن «اوينيجين» - بسبب تصميم كل مناظرها، وطاقم الممثلين والمؤدين فيها جميعا ومتروبولس، والجرس الخاص لصوت توكر، والجمال الخالص في الموسيقى - شيء له في قلبي أعز مكان، وربما أيضا بسبب ليلتها الأولى.

كنا فخورين كل الفخر بما نقدم، واثقين كل الثقة انه سيلقى استقبالا حسناء لكنني لم احسب حسابا لذلك الحدث غير المألوف الذي اسمه «الليلة الأولى في الموسم». وحين مضت الموسيقى، لحظة بعد لحظة، تتجنب الذرى التقليدية، وحين مضت، لحنا بعد لحن - تبلغ نهايات هادئة، أيقنت أن الجمهور قد أحس بالخديعة. لقد جاءوا لكي يستحسنوا، كانوا يريدون اللحظات الكبرى والأنغام العالية والذرى وضجيج الأناشيد الختامية، ثم الخلاص المباشر بالتصفيق والهتاف. كانوا يتوقعون أن يجدوا تشايكوفسكي مبتذلا، فضاعوا تماما في مواجهة هذا النص الموسيقى الحساس، الغنائي، غير المثير، وحين جاءت نهايتنا المسرحية حسنة البناء، كان الوقت قد تأخر كثيرا. لقد قضى الجمهور ليلة فاترة، ولا شك في أن «أوينجين» لم يتم اختيارها لهذا الهدف، كانت إحدى أخطاء رودلف بنج النادرة لكنه هو نفسه أحبها، وكان هذا إشباعا كافيا.

وقد كنت دائما أعتقد أن سر رودلف بنج هو أنه كان سريع الضجر من الأوبرات الرديئة، وقد أخذ على عاتقه تلك المهمة الكابوسية المروعة من أجل أن يقدم لنفسه عددا من الليالى التى يمكن احتمالها، ومعظم المترددين على دور الأوبرا يجلسون فى مقصوراتهم معتدين بأنفسهم يستمتعون بعروض رديئة، وما جعل بنج متميزا على هذا النحو انما هو أنه أقل صبرا وأكثر حدة من الجميع، وقبل أن تبدأ انت الشكوى من شىء ما، يكون هو قد بلغ قمة الغضب منه، وأنا لا أعرف انسانا سواه أتقبل منه، بسرور، شروط

العمل المرعبة تلك.

كارمن..

مقابلة مع فيليب ألبيرا بعد افتتاح، تراجيديا كارمن علما مسرح «بيف دى نور» فى نوفمبر 1981..

البير: مع كارمن هذه عدت مرة أخرى للأوبرا بعد غياب طويل جدا. لماذا توقفت عن اخراج الأوبرا؟

بروك: شروط العمل فى الأوبرا سيئة، انه صراع مستمر، والصراع يؤدى عادة إلى اضاعة الوقت والجهد. وقد آن أوان التوقف عن الصراع. الأوبرا شكل من أشكال المسرح، وهى رغم انها تقف إلى جوار بقية الأشكال الا أنها مثقلة - على نحو لا يصدق - بشروط غير يسيرة. لذا تجنبت الأوبرا لسنوات خلت، لكن العودة الآن أصبحت ممكنة لأننا نستطيع تغيير الشروط كلية فى مسرحنا، من حيث طبيعة التدريبات والعروض وأسعار التذاكر وما إلى ذلك. بعبارة أخرى اننا نستطيع تغيير العلاقة بالمتفرجين، والعلاقة بالمساحة المسرحية. أجرينا تدريبات لعشرة أسابيع، (هي فترة ليست طويلة من الناحية الموضوعية، لكنها طويلة جدا حسب شروط نظام العمل السائد)، ثم قدمنا حوالي مائتي عرض بنفس الفريق، وفى الموسيقى بوجه عام، لابد للأحداث الكبرى من عدد كبير من التدريبات، لكن فترة التدريبات لا تكفى لتطور عميق بين أفراد الفريق، لذا نحن بحاجة للعروض.

التدريبات هي فترة الإعداد، لكن الأداء، أي اللعب أمام المتفرجين هو بداية عملية جديدة، والأوبرات تعرض عادة خمس مرات أو ستا، أي حين يبدأ المؤدون في الإحساس بالراحة، ويبدأون في العثور على علاقة حقيقية بالجمهور، وببعضهم البعض، ينتهي كل شيء. هذا أحد الأسباب التي تجعلني أصر على تقديم سلسلة طويلة من العروض لنفس العمل. في نفس الوقت نستمر في البروفات وأداء التدريبات طول اليوم، وأعتقد أنه كان مهما جدا بالنسبة للمغنين - في بعض الأحيان - أن يركزوا طاقاتهم كلها في عمل واحد، حتى ينفذوا إليه كله نفاذا تاما.

البيرا: حسب وجهة النظر هذه، هل اختيار «كارمن» منفرد، أم أن هذا المنهج يمكن تعميمه وتطبيقه على أوبرات أخرى؟ وهل طريقتك في إخراج

العمل، واستبعاد كل التقاليد المرتبطة بالأوبرا، هي تجربة محدودة فقط؟

بروك: أن التجربة كانت ممكنة فقط بسبب وضعنا. ولكي تكون على درجة من الحرية، يجب أن تعمل مع جماعة صغيرة، وألا يكون عملك باهظ التكاليف. هو نفس الأمر تماما؟ في الفيلم: إذا أراد المرء عمل فيلم غير تجارى، فيجب أن يرضى بميزانية صغيرة، أما إذا كان عليك أن تنفق ثلاثين مليون دولار فأنت مضطر لأن تصنع فيلما يحبه نصف سكان العالم.

وعلى أي حال، فان دور الأوبرا الكبيرة لن تغلق أبوابها بسببنا، بل سيظل لها جمهورها دائما، ولكن لا شيء يمنع الفرق الأوبرالية الصغيرة من تقديم أعمال تجريبية، ودون شك فانه يمكن للأوبرات أن تتركز بطريقة حيوية جدا ودون الإضرار بالعمل نفسه. وعلى سبيل المثال، فرغم أن عظمة أوبرا «بيلياس وميليساند» تصدر - في جانب منها - عن طبيعة النص الأوركسترالي، إلا أن المرء يستطيع أن يبدأ بداية طازجة بصياغة تقتصر على البيانو وحده، ويظل قادرا على تقديم «بيلياس» على نحو بالغ الحيوية. وهناك مدن كثيرة لن تشهد أبدا عروض الأوبرا بسبب التكلفة، لكن أهلها سيكونون سعداء جدا لو أنهم التقوا بجماعة صغيرة حول البيانو. وأظن «أوينجين» يمكن أن تكون أوبرا مؤثرة جدا وجذابة إذا قدمتها جماعة صغيرة في حفل موسيقى.

وفى إنجلترا، هناك فرقة قدمت أوبرا «عايدة» على هذا النحو. وفى المسرح. رأيت صياغات عديدة لأعمال ديكنز أو«لألف ليلة وليلة» يقدمها أربعة أفراد أو خمسة يقومون بأي عدد من الأدوار المختلفة. ويمكن تصور عدد قليل من المغنين يؤدون أغاني الكورال والأغاني المفردة معا. البيرا: هل منهج العمل الذي التزمت به في «كارمن»، أعنى حقيقة تقديم عدد كبير من العروض، يبدو لك منهجا لا يصلح، بل ربما يكون مستحيلا، في الأوبرا كما توجد الآن؟

بروك: نعم.. كما توجد الآن. ولكن إذا توفر عدد كاف من التجارب، فأظنها يمكن أن تؤثر في المؤسسات. وأنا لا أعتقد أننا يمكن أن نصل لشيء عن طريق الهجوم المباشر، لأن المؤسسة ذاتها لا تهتم به أقل الاهتمام وأنت بحاجة إلى معاونة كل أولئك الناس الذين يرفضون قبول الأساطير القديمة، والذين يمكن أن يكتبوا علنا ويقولوا أنه ليس ضروريا أن تكون

الأوبرا ثقيلة متحجرة على هذا النحو.

وعلى سبيل المثال، ليس هناك سبب واحد يدعو لأن يكون للرجال والنساء هذه الأجساد الغريبة لمجرد أنهم يغنون. ونحن اليوم نرى نساء بارعات الجمال لهن أصوات جميلة وأجساد رائعة، وثمة رجال نحاف يغنون وآخرون سمان. تلك الأجساد الغريبة المضحكة تعكس درجة من الرضا عن الذات، بل ومن التواطؤ من جانب الجمهور الذي يتقبل الأشياء؟ هي. ولكن إذا كان الجمهور أكثر ميلا للنقد، وإذا زاد عدد المغنين الشباب ذوى الجمال وزادوا نجاحا، فان تلك «التقاليد» ستنتهي إلى التفتت. وما هو مؤكد أنه في عالم الأوبرا من الضروري أن يفسح نظام النجم مكانه لمبدأ الفريق، وفكرة أن يعمل نفس الناس معا لفترة طويلة هي اكثر أهمية من أي شيء آخر.

البيرا: أليس هذا تصورا مثاليا أو يوتوبياً في موقف تتحكم فيه الاعتبارات المالية ونظام النجم لأبعد الحدود؟

بروك: إنما لهذا قلت من قبل إن المرء لا يستطيع أن يشن هجوما مباشرا على تلك المشاكل. لكنه يستطع فقط أن يحاول خلق أوبرا موازية.

البيرا: تناولت في كتابك «المساحة الفارغة» المشاكل المعمارية للمساحات. هل ترى أن دور الأوبرا تعكس كل التقاليد التي تتحداها، من حيث تصميمها ذاته؟

بروك: لهذا كان ضروريا في «كارمن» تغيير كل الشروط مرة واحدة. في الماضي كانت الأوركسترا قليلة العدد، في مكانها أسفل الخشبة بقليل، ودون أن يلاحظ أحد تقريبا، نمت الأوركسترا وتكاثرت مثل نبات الفطر العملاق، واندفعت أعمق تحت الخشبة. ومن أجل أحداث مزيد من الضجة كان لابد للأوركسترا أن تتزايد اكثر وأكثر حتى بلغت حدا أصبحت فيه غير مناسبة أبدا، وخارجة عن أي مقياس. والمنافسة الناتجة بين الصوت الإنساني والأوركسترا الهائلة شيء يمكن مقارنته بتاريخ الديناصور فبعد نقطة معينة أصبح ثقيل الرأس حتى انقلب رأسا على عقب.

والأوركسترا الكبيرة جدا بالنسبة للصوت الإنساني تؤدى لمطلب زائف: على المغنى أن يلتزم توجهات ليست طبيعية، فمن أجل أن يبقى صوته مسموعا عليه أن يواجه القاعة، وأن يظل أقرب ما يمكن من مقدمة الخشبة.

والنتيجة هي أن المؤدى لا يكاد يستطيع أن يتخذ أوضاعا وأن يتحرك بحرية تتسق مع الحقيقة الدرامية. وعلى وجه العموم فان شكل عرض الأوبرا يفرضه (إلى حد أكبر ربما) تصميم قاعة الاستماع، ثم المخرج. أضف لذلك أن هيبة الموسيقيين تتهاوى حين تضعهم في حفرة تحت الأرض، إن هذا يعكس اتجاها من اتجاهات القرن التاسع عشر: حيث السيد فوق، والخدم أسفل الدرج. وأحد مصادر الجمال في المسرح الياباني هو أن الموسيقيين جميعا واضحون للعيان، انهم يراقبون الحدث ويشاركون فيه، وأن شيئا ما يحدث حين يقرع العازفون الخمسون طبولهم وأجراسهم كأنهم رجل واحد.

البيرا: لو سألك سائل، على سبيل المثال، عن نوع التصميم المعماري لدار الأوبرا الجديدة الخطط لإقامتها مكان الباستيل، فماذا تقترح؟

بروك: لنستخدم الحس العام. ماذا يقول زوج من الشباب المحبين أحدهما للآخر في العادة؟.. «لنتزوج ونشترى بيتا..»، لكنهم لا يبدأون بأن يقول أحدهما للآخر: «لا أعرف ما إذا كنت أريد. أن أتزوج منك، ولكن.. فلنضع تصميم بيت، ونبنيه، ثم نبحث عن أطفال ليسوا أطفالنا، حتى نرى كيف ستسير الأمور، وبعدها نفكر من جديد..»، يعنى لابد أن تبدأ باتفاق أساسي حول أمور أساسية قبل أن تبنى بيتا، فهل لدينا هذا الأساس الذي نقيم عليه دار الأوبرا؟ ونحن في وقت يسود فيه خلط شديد في المسرح، هي فترة تسودها فوضى التحول إلى شيء لا نعرفه، وليس هذا حال السينما أو التليفزيون، إذا أردت أن تصمم ستوديو للسينما اليوم، فان الشكل الصحيح موجود. لكنك لا تستطيع أن تقيم دارا للأوبرا، لأن أحدا لا يستطيع أن يحدد مصادر العروض وأشكالها وطرق تنفيذها على الخشبة التي تتطلبها المائة سنة القادمة. وما يحتاجه «ستوك هاوزن»، مثلا ليس هو أبدا ما يحتاجه «بري» والشروط التي يمكن من خلالها تحقيق أفضل عروض الأوبرا فيهما، ليست هي بالضرورة الشروط التي تلائم عرضا جديدا «لزواج فيجارو».. ومادام ليس هناك حل، فان أولئك الذين يدفعهم سوء الحظ إلى بناء دور أوبرا جديدة، عليهم أن يصلوا لنوع من الحلول الوسطى بين الأشكال الممكنة. وعلى سبيل المثال فان في مدينة سيدنى دار رائعة للأوبرا، وهى تعد صرحا من أعظم صروح العمارة الحديثة، ولكن النجاح

الوحيد لدار أوبرا سيدنى هو مظهرها الخارجي. الذي أصبح مشهورا في العالم بأسره، أما في الداخل، فان الأوبرات لا يتم تقديمها، حتى، في المساحة المصممة لها، إنما تستخدم المساحة المخصصة للمسرح الشرعي، وهى مساحة قبيحة بالفعل.

البيرا: هل تجد العمل مع المغنين أكثر صعوبة من العمل مع ممثلين؟

بروك: المغنى الشاب يشبه تماما الممثل الشاب إلا في أن الأول له حرفة. لقد تعلم شيئا يتطلب مهارة عالية، وبأشق السبل، لقد تعلم الموسيقى وتقنيات التنفس والصوتيات، وقد أجاد اللغات إجادة تامة، وحرفته الفعلية هذه تدعمه دعما قويا، وحتى لو لم تكن لديه سوى اكثر خبرات التمثيل سخفا وابتذالا، فمن السهل أن تبعد تمثيله الرديء عنه، وهو لا يؤمن به على أي حال، هو يؤدى على هذا النحو لأنه لم يجد أحدا يعلمه طريقة أفضل، فقد طلب منه أن يطوح ذراعيه على أقصى اتساعهما، أو أنه رأى غيره من المغنين يفعلونها، وحين يتم استبعاد هذا اللون الزائف من الإشارة فلا حاجة لأن يتخفى على أي نحو آخر. إن لديه مهنته وحرفته الموسيقية الحقيقية لتدعمه، لذا فإنني أعتقد أن المغنى الذي لديه الحدس والحساسية، والرغبة في أداء عمل يتسم بالصدق، يمكن أن يصبح بالفعل - اكثر صدقا وبساطة من الممثل المحترف. انه ليس بحاجة لأن يفعل الكثير، وأحيانا يكون عليه أن يوجد فقط.

مذاق الأسلوب..

حديث بعد مأدبة غداء صغيرة..

السيدات والسادة في دار أوبرا، «المتروبوليتان»:

من المفروض أن أتحدث عن الأسلوب، لكن الصعوبة هي أنه لم يسبق لي أن رأيت أسلوبا من قبل، لقد حملنا عملنا إلى مختلف أنحاء العالم، وقد شاهدت عروضا مسرحية تحت أشد الشروط تنوعا واختلافا، وأعتقد أنني كنت أنظر نحوها باهتمام بالغ، لكنني لم أر أسلوبا قط. وأعتقد أن اللحظة التي يبدأ عندها المرء في البحث عن الأسلوب، والحديث عن الأسلوب، فهو إنما يتجه - برأسه مباشرة - نحو حفرة ما أسرع ما تبتلعه ابتلاعا.

وإنني أتخيل أننا جميعا في جزيرة معزولة، ولا شيء لدينا نأكله، وحين تقترب مواعيد تناول الوجبات، ونواجه بأن لا شيء لدينا نأكله سوى بعض الأوراق وبعض الحصى. فما الذي يمكن أن يحدث؟ قد ينتاب الحنين أحدهم إلى الوجبات التي سبق له أن تناولها، وقد يبدأ الآخر في السؤال: «هل تذكرون مذاق السالمون المدخن؟..» وقد يجيب ثالث: «نعم أنني أذكره هل تذكر مذاق الفلفل الذي كان معه؟..» وقد يحاول آخر أن يتذكر مذاق الليمون، في الحقيقة، يوما بعد يوم، تزداد هذه الذكريات اختلاطا، وبعد سنة من العيش على أوراق الشجر ولحائها والفاكهة المتفسخة، فان الشخص الذي كان يتذكر مذاق الليمون، سيبدأ - في خياله - خلط هذا المذاق بمذاق ثمار ألبا بابا وأوراق الشجر. والمحادثة، التي ستصبح ضرورية أكثر فأكثر، بالنظر لغياب مادتها الحقيقية، ستصبح لعبة كلمات لا نهاية لها حول لاشيء.

بالنسبة لي، فان هذا ما يحدث أغلب الأحيان حين يكون الحديث عن الأسلوب. لماذا نتحدث عن الأسلوب؟ لماذا ينشأ هذا الاهتمام؟ أعتقد أن السبب هو - إلى حد كبير - عدم وجود وجبات الطعام، ونظرا لأن السبب الحقيقي للوظيفة كلها، السبب الذي من أجله يجلس الإنسان إلى المائدة هو أن يحصل على غذاء ما. لأن لديه جوعا معينا. لكن هذا الغذاء قد ضاع، قد نسى، ومن ثم يتم ملء الفراغ بالأحلام أو التأملات، وأظنكم تجدون أن هذا ما يحدث في معظم الحالات، حين يبدأ البحث عن الأسلوب.

ويصبح البحث عن الأسلوب اكثر بروزا، حين يتلاشى الطعام.

وأنني مصدوم لحقيقة أنه في المسرح على وجه العموم وفي المسرح الكلاسيكي على وجه الخصوص، وفى المسرح الأوبرالي على وجه أكثر خصوصا - هناك خلط غريب حول كلمة ما هو «مصنوع أو متكلف - (artifici)،» هل هي كلمة نبيلة للمديح، أم هي من تعبيرات النقد المخيفة. تلك الليلة، أثناء عرض «كارمن» جاءت إلى سيدة بعد العرض وقالت لي:« أريد أن أتحدث معك عن نيرانك..»».

كانت في العرض ثلاثة نيران حقيقية في أحد المشاهد، وكانت هامة جدا بالنسبة لنا، كل المدن التي قدمنا فيها العرض كنا نذهب إلى أقسام الحرائق فيها، ونقول لرجال الإطفاء أننا نعرف أنهم لا يحبون النيران

الحقيقية، لكنها بالنسبة لنا ذات أهمية حيوية، وكانوا عادة يتفهمون مطلبنا، ونحصل منهم على تصريح خاص بتلك النيران.

هكذا جاءت إلى هذه السيدة ثم قالت: «هل تستطيع إجابتي عن السؤال: لماذا تشعل هذه النيران الحقيقية، في حين أنك تستطيع أن تجعلها نيرانا اصطناعية؟.. ونظرت إليها مندهشا ثم قلت: «ماذا تقصدين؟..» أجابت: «أنت تعرف، تلك الأشياء الكهربية ذات الأضواء واللهب...»».

ليست هذه نكتة، وأعتقد أنها شيء هام جدا، ورمز عظيم من رموز زماننا لأن تلك الطريقة التي بدت لنا حقيقية، بدت لها تعسة، ولو أن هناك آلة إلكترونية ضخمة، بوسعها أن تصدر ألسنة لهب مرتفعة، تقلد النار الحقيقية، لكانت جديرة بما ينفق فيها من مال.

إنني لم أبتكر هذه الحكاية كحكاية رمزية، إنما حدثت بالفعل، وبدت لي شديدة الدلالة على الانقسام الحادث بين شكلين من أشكال المسرح، أو فلنقل بين شكلين من أشكال الخبرة. ثمة اتجاهان: اتجاه نحو النظر إلى ما هو، أو ما يبدو، أو ما هو من السهل قبوله على أنه ممكن، على أنه قريب إلينا، على أنه بسيط، على أنه حقيقي على أنه طبيعي. والاتجاه الآخر الذي يقول بأن كل هو حقيقي وطبيعي إنما هو بشع إلى حد كبير، فنحن نحيا في عالم مقرف، ونحن مرتبطون طول يومنا بما هو حقيقي وطبيعي، كان الله في عوننا، فلنهرب من هذا العالم القبيح أسرع ما يمكننا. ثم نهرب. نهرب إما إلا الأحلام، أو نهرب من الحاضر إلى الماضي.

هنا، فان الأمر شبيه بأولئك الناس الذين يتحدثون عن الطعام في الجزيرة المهجورة، فلا أحد يعرف، حقا، ماذا كان الماضي، وكلما أمعن الماضي في الابتعاد قل ما يعرفه عنه أي إنسان، ويخترع المرء تقاليد خيالية لا يستطيع أحد أن يؤكدها، وتصبح هي الرموز ذات الأسلوب لذاكرة عن الماضي غير الموجود. وثمة طريقتان دائما في النظر إلى أي شيء، خذ القرن الثامن عشر، موسيقى القرن الثامن عشر أو كلمات القرن الثامن عشر، أو سلوك القرن الثامن عشر، هي أما أن تكون تعبيرا عن شيء كان ذات يوم حافلا بالمعنى، حيا وحقيقيا بالنسبة لإنسان ما قد مضى، ومضى زمانه، ولا صلة لنا به إلا عن طريق العمل. ومن ثم يصبح هذا العمل ذا أهمية لنا فقط إذا استطاع - بطريقة أو بأخرى - أن يصبح حيا، حقيقيا

وذا معنى بالنسبة لنا. إذا حدث هذا، كان معناه أن العمل لم يعد من الماضي، انه لا يأخذنا إلى الماضي، لكنه يأتي بالماضي إلينا الآن، في الحاضر، وأظن هذا حين يحدث تصبح لنا علاقة حية وثرية بكائنات إنسانية لم تعد موجودة، وتلك معجزة لها طابع السحر، وجائزة ثمينة.

وأما أن تمضى في الاتجاه المعاكس الذي يقول: «أن الماضي قد راح، ولكن آه.. كم يكون ممتعا أن نركب آلة الزمن، ونمضي إلى هناك، لاشك في أنه سيكون أفضل من عالمنا هذا التعس..»، وهكذا نمضي، بعون التقاليد وأشكال التراث المشكوك فيها، والوثائق والرسوم وما إليها، نبني ماضيا كامل الزيف، فيه يحدث أن يحمل كل فرد من أفراد القرن الثامن عشر منديلا، وثمة خبراء موجودون دائما، تجد أحدهم قد أنفق عامين من دراسته الجامعية يدرس موضوعا مثل «وظيفة المنديل عند السادة في القرن الثامن عشر..»، وستجد وثائق أخرى موجودة عن التعبيرات التي تتسق وإنسان القرن التاسع عشر، والطريقة التي كان يصلب بها قامته، وما إلى ذلك. وهذا كله زيف كامل وعلى سبيل المثال فلو جاء شخص بعد مائة سنة، سامحه الله، وأراد أن يعد أوبرا عن وليمة غدائنا اليوم، فانه سيجعلني - في هذه اللحظة - في ثياب السهرة، لأنه حين نظر في الوثائق تبين له أنه في كل المناسبات الرسمية، فان أي شخص يكون في موقعي، يتوجه بالحديث إلى آخرين، خاصة في دار للأوبرا، لابد أن يلبس ربطة عنق بيضاء، أو يكون في ثياب السهرة. هكذا تبقى ذاكرة الماضي المختلطة.

وفى الحقيقة، وسواء شاء المرء أو لم يشأ، فان أحدا لا يستطيع بلوغ حقيقة التاريخ عن طريق إعداد مجموعات للمظاهر الخارجية، إن هذا لا يمكن عمله، وما نستطيعه الآن هو أن نمضي للاتجاه المعاكس، ونعود إلى الملاحظة. الملاحظة التي توفرت لدّى، من رؤية تختلف الأساليب المسرحية في أماكن مختلفة من هذا العالم، كانت تحمل دائما نفكر النتيجة، يفكر الإنسان في الأسلوب فقط حين يلاحظ جماعة من التلاميذ مع معلمي الدرجة الثانية. واللحظة التي يتم تجاوزها - حتى لو بدا الشكل اصطناعيا - هي ما يراه الإنسان حقا عن الطبيعة الإنسانية. ذلك شيء غير عادى. وإذا ذهبت لمشاهدة واحد من اكثر عروض المسرح شكلية، أعنى مسرح العرائس الياباني «بونراكو»، وهى عروض عظيمة لحدث أسلوبي على مستوى

رفيع، فستسمع الناس يقولون: «انك ستصدق أن العرائس كائنات حية..».

التقيت في الهند أخيرا بواحد من الاثنين اللذين بقيا على قيد الحياة من معلمي أحد أشكال الرقص التراثي الموغل في القدم، وقدم أمام عدد قليل منا عروضا لمنوعات مختلفة، مستخدما أكثر اللغات المسرحية أناقة في الإشارة يمكنكم أن تتخيلوها. كل شيء قد تم وضعه في شكل، وتم تقنينه لدرجة أنه يصبح غير مفهوم على الإطلاق لمن لا تتوفر له معرفة بكل القوانين. وما وصل عن طريق هذا كله كان شيئا بالغ البساطة، انطباعات إنسان في موقف انساق خالص. وقد رأيت راقصة هندية عظيمة في أسلوب آخر، وما رأيته بالفعل كان رقة امرأة في علاقتها بطفل وكيف تعيده إلى البيت بأكثر الطرق بساطة وبعدا عن العادية. اختفت هندية الراقصة وثقافتها، أما ما وصلنا مباشرة فكان ذلك الشيء البسيط المتمثل في طريقة امرأة تنادى ابنها ليأتي إليها. وهذا ما حدث لنا جميعا نحن الحاضرين. ولا شيء آخر. ولكن كان فيها سمة خاصة وعمق وحقيقة لا يمكن لأحد أن يراها في مكان آخر.

وقد توجهت بالسؤال إلى ذلك الممثل العجوز: «أريد أن أعرف، ما الذي تتخيله وأنت تؤدى؟..»، ولأنه لم يكن يؤدى سوى هذا الرقص المسرف في شكليته، فقد تحدث فقط عن التقنيات وعن قوانين الرقص، وكنت أريد أن أعرف منه ما الذي يهدف إليه بعمله. قال: «انه أمر بالغ البساطة. إنني أريد أن أجمع معاً كل ما خبرته في حياتي، وهكذا فإنني حين أفعل ما أفعل، فإنني أقدم شهادة بكل ما أحسست به، وسط ما فهمته..».

ومن الواضح أن الأساليب موجودة، بنفس المعنى الذي توجد به آلاف القوانين المختلفة، وليست كل القوانين هي ذاتها، وللنظرة الأولى تبدو بعض القوانين حقيقية، وبعضها الآخر مصطنعا، ومن المؤكد أن الطبيعة الأصيلة التي كانت في «ستوديو الممثلين» كانت تعد، في زمنها، أقرب ما تكون للحقيقة، ونحن اليوم نرى أنها كانت مجموعة قوانين مثل أية مجموعة أخرى. هي قانون يوحي بالحياة الحقيقية، لكنك لو وضعتها جنبا لجنب اكثر الأشكال زيفا واصطناعا، لما وجدت اختلافا يذكر. فكل شيء منفرد نعمله يمر عبر شكل. كل شيء تتم «أسلبته».

أي صورة، لا يهم ماذا تكون، أي فكرة، أي تتابع للأفكار، أي تتابع

للكلمات يمكن أن يوضع بحيث يبدو مصطنعا، مصطنعا بأسوأ معاني الكلمة، أي، جوهريا فاقدا للحياة. والآن يمكن أن يكون أمامكم شخص يخطر على خشبة المسرح في ثياب حديثة، ينظر نحو الجمهور، ثم يقرأ شيئا عن غزو جرينادا، ويقلد رونالدريجان في التليفزيون، لكن هذا لن يجعله، بالضرورة، ابن اليوم، فأنت تستطع أن تبقى ناظرا إليه وتقول إن هذا مصطنع. فاقد للحياة، خلو من المعنى. ثم يأتي شخص آخر إلى المسرح، بكلمات وإشارات لا أحد في الشارع يمكن أن يستخدمها لكن الانطباع الذي يخلفه انطباع مستقيم ومباشر وينتمي للحاضر.

وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يمنع نفسه بصرامة من أن يستدرج إلى مسائل فنية لا أهمية لها، وأن يرجع دائما إلى ما هو مركزي. هل الكلمة، هل الحركة، هل الأزياء، هل تصميم المناظر، هل الإضاءة، هل العمل كله، هل اختيار تقديم هذا العمل كله - هل كل هذه القرارات صادرة عن الرغبة في خلق شيء تدب فيه الحياة الآن؟ إذا تبع المرء هذا الخط، فسيجد أشياء كثيرة فقدت أهميتها، وأشياء أخرى أصبحت ذات أهمية حيوية. أي أن النظام الفعلي للأولويات عندنا هو الذي يتغير.

وأعتقد أن على الواحد منا أن يواجه حقيقة أن هناك حقائق. ونحن جميعا ضحايا الحقائق التي لا يمكن أن تتغير، ولا يمكن إنكارها. وعالم الأوبرا يواجه أعظم الصعوبات لتوفير الشروط التي هو بحاجة إليها. وأهم شيء هو أن نضع الأشياء الأولى أولا، وأن يضع الإنسان أعظم طاقاته في أكثر الأماكن احتياجا لها، وهذا يعنى رؤية الشروط التي يمكن في ظلها أن يتوفر للمؤدين ولكل - الفنانين المعاونين لهم - الوقت والهدوء والأمن الاقتصادي والنفسي والعاطفي، والتي يصدر عنها إمكان النظر في تجاوز الأسلوب.

8 سينما الحياة

إخراج مسرحية للسينما..

أخرجت عدة أفلام عن مسرحيات سبق أن أخرجتها للمسرح، وكان كل منها تجربة مختلفة. وقد حاولت أحيانا استخدام المعرفة بالموضوع التي توفرت لي في المسرح لإعادة خلقه للسينما بوسائل مختلفة. وعلى سبيل المثال فقد صورنا «الملك لير» بعد سبع أو ثماني سنوات من إخراجها للمسرح، وكان التحدي الفاتن هو إعداد الفيلم دون التعلق بأية صورة من صور صياغتها المسرحية.

أما حالة «مارا/صاد» فكانت مختلفة كل الاختلاف. تحدثنا، أنا وبيتر فايس، حديثا طويلا حول إعداد فيلم حقيقي عن «مارا/صاد» دون التزام بنقطة انطلاق بعينها. وفكرنا أن نبدأ بمجموعة من الأنصار الضجرين، متحيرين ماذا يفعلون في ليلتهم، فيقررون الذهاب إلى مصحة «شارنتون» ليلقوا نظرة على المجانين هناك، وبدأنا في إعداد صياغة ووضع خطوط عامة للسيناريو، ثم تبين لنا أن ما نحن سعداء بإبداعه سيكون فيلما باهظ التكلفة لا نقوى على إنتاجه.

وفى يوم من الأيام، قدم رئيس «الفنانين المتحدين» ديفيد بيكر، ميزانية متواضعة قدرها

250 ألـف دولار، إلى مخرج إنجليزي ذي خيال خصب هو ميشيل بـريكت، وإلىّ، لإعداد فيلم عنا «مارا/صاد» بحرية كاملة، وبالطريقة التي نختارها شرط أن ينتهي في الموعد المحدد له. وبحسبة سريعة تبين لنا أننا يجب أن ننتهي من إعداد الفيلم خلال خمسة عشر يوما. وكان هذا تحديا مثيـرا، لكنه كان يعنى - بطبيعة الحال - إدراك الصورة على نحو مختلف كل الاختلاف، وأن نبقى على مقربة قدر الإمكان من الصياغة المسرحية، التي كانت تدريباتها تامة وجاهـزة. في ذات الوقت كنت أود أن أرى إذا كانت هناك لغة سينمائية خالصة تستطيع أن تأخذنا بعيدا عن الحدود النهائية للمسرحية المصورة، وأن تقتنص شيئا من الإثارة السينمائية الخالصة.

وهكذا. ثلاث كاميرات أو أربع تعمل دون توقف، وتستهلك مئات الياردات من الفيلم الخام، صورنا العرض مثل مباراة في الملاكمة. تقدمت الكاميرات وتأخرت، لفت وزحفت، محاولة أن تسلك على نحو ما يحدث في عقل المتفرج، وأن تستثير تجربته، وأن تتبع التماعات الفكر المتناقضة، والضربات واللكمات التي ملأ بها بيتر فايس مستشفاه تلك للمجانين، وفى النهاية حاولت أن أقتنص وجهة نظر ذاتية جدا حول الحدث، ولم اكتشف إلا فيما بعد أنه في هذه الذاتية يكمن الاختلاف الحقيقي بين الفيلم والمسرح.

وحين سبق أن أخرجت المسرحية للمسرح، لم أحاول أبدا أن أفرض وجهة نظري على العمل، على العكس، فقد حاولت أن أجعله متعدد الوجوه قدر الإمكان. ولهذا كان المتفرجون أحراراً في كل مشهد وفى كل لحظة في اختيار النقاط التي تعنيهم أكثر من سواها. وبطبيعة الحال كانت لي، أنا أيضاً، اختياراتي، وفى الفيلم فعلت مالا يستطيع مخرج الفيلم أن يتجنبه، وهر أن يعرض ما تراه عيناه. في المسرح ينظر ألف متفرج إلى نفس الشيء بألف زوج من العيون، لكنهم - في الوقت ذاته - يدخلون في رؤية جماعية مركبة. هذا ما يجعل التجربتين مختلفتين كل الاختلاف.

في السينما والمسرح كليهما يبقى المتفرج في العادة سلبيا إلى هذه الدرجة أو تلك، هو في نهاية الطرف المستقبل للدوافع والإيحاءات، وفى السينما هذا شيء أساسي جدا، لأن قوة الصورة تبلغ حدا أن تغمر المتفرج تماما، ولا يمكن أن يفكر فيما يراه، إلا قبل أو بعد حدوث التأثير، أما في ذات لحظة حدوثه فلا يمكن أبدا، فحين تكون الصورة حاضرة بكل قوتها،

وفي تلك اللحظة الدقيقة التي يتم استقبالها فيها، لا يستطيع المرء أن يفكر أو يحس أو يتخيل أي شيء آخر.

في المسرح، يتحدد مكانك على مسافة معينة. هذه المسافة تتغير بشكل دائم، والأمر لا يقتضي سوى ظهور شخص على الخشبة يغريك بأن تصدقه، ومن ثم تقل المسافة، وتخبر تلك الخاصية المعروفة «بالحضور» والتي تعنى قيام نوع من العلاقة الحميمة. ثم هناك الحركة العكسية، أي حين تزيد المسافة فتحس بأن شيئا فيك قد تمدد واسترخى، وأنك أبعدت قليلا، والعلاقة المسرحية الحقيقية هي مثل أية علاقة حقيقية بين اثنين من البشر، تختلف دائما درجة الاستغراق فيها، لهذا يتيح المسرح للمرء أن يخبر شيئا ما على نحو قوى لدرجة لا تصدق، وأن يستبقى - في ذات الوقت - قدرا من الحرية. هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معا. وتتبع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقربة واللقطات البعيدة، لكن تأثيرها مختلف كل الاختلاف.

وعلى سبيل المثال، في «مارا/صاد» كان الحدث على خشبة المسرح سمتثير دائما صورا إضافية. هي - في عقل المتفرج - تعزز ما يراه على الخشبة. كان ثمة المجانين الذين يقلدون مشاهد من الثورة الفرنسية، وكانوا يقدمونها بقدر محدود، لكنه كاف كي يستثير الخيال لإكمال الصورة. وقد حاولنا اقتناص هذا التأثير في السينما، ونجحنا في بعض المشاهد. في لحظة من اللحظات تدق شارلوت كورداي باب مارا، على المسرح، قدمنا هذا بأكثر الطرق مسرحية وبساطة: مد شخص ذراعه، وتكفل آخر بإحداث الصوت، وأعاد الطرق، فقام شخص ثالث بإصدار الصرير الذي يحدثه فتح الباب - كان هذا مسرحا خالصا. وأثناء التصوير قدرت أن أرى ما إذا كان ممكنا - رغم الحرفية الصارمة في صورة الكاميرا - إتاحة هذه الرؤية المزدوجة للمتفرج أم لا. هذا نوع المشاكل التي برزت طوال فترة إعداد الفيلم.

والأمر مشابه في حالة «الملك لير». إن قوة المسرحية الشكسبيرية على الخشبة صادرة عن حقيقة أنها تحدث في «لا مكان». ومسرحية شكسبير لا تصميم محدد لمكان أحداثها، وأية محاولة - سواء كانت معززة بأسباب جمالية أو سياسية - لبناء إطار حول مسرحية شكسبير إنما هي قيد

يتحمل مخاطرة إنقاص قيمتها. أنها تستطيع أن تغنى وتحيا وتتنفس فقط في مساحة فارغة.

المساحة الفارغة هي التي تتيح لك أن تستدعى للمتفرج عالما مركبا ينطوي على كل العناصر التي ينطوي عليها العالم الحقيقي، حيث تجد علاقات من جميع الألوان: اجتماعية وسياسية وميتافيزيقية وفردية، تتعايش وتتمازج، لكنه عالم يتم خلقه وإعادة خلقه لمسة بعد لمسة، وكلمة بعد كلمة، وإشارة بعد إشارة، وعلاقة بعد علاقة وموضوعا بعد موضوع، وشخصية في تفاعل بعد شخصية في تفاعل - يتم هذا والمسرحية تتكشف بالتدرج. وفى أي مسرحية لشكسبير، من الجوهري للممثل والمشاهد، أن تبقى مخيلة المتفرج في حالة انطلاق دائم، بالنظر إلى الحاجة للحركة خلال هذه المتاهة المعقدة، ومن ثم تبلغ قيمة المساحة الفارغة أقصى أهميتها، من حيث أنها تتيح للمتفرج - كل ثانيتين أو ثلاث ثوان - فرصة أن يستعيد نقاء عقله، وتتيح له أن يفقد انطباعات، كان من الأفضل له لو أنه استبقاها.

وهذا مماثل تماما لمبدأ التليفزيون. فالصورة واستمرار تدفقها على شاشة التليفزيون لا يمكن فصلها على الإطلاق عن المبدأ الإلكتروني للعودة الدائمة، - نقطة بعد نقطة - إلى شاشة محايدة. ولو أن الشاشة استبقت الصورة لمدة تتجاوز سدس الثانية فلن تعود قادرا على رؤية أي شيء. وهذا تماما يحدث في المسرح. فحين يواجه المتفرج خشبة محايدة تماما، فإنه يتلقى - خلال ثانية واحدة - دافعا يدفعه لأن يعد الصورة، فمثلا حين يسمع كلمة «الغابة» في «حلم منتصف ليلة صيف» فهي كافية لاستثارة المشهد بكامله، عملية الاستثارة هذه يجب أن تبقى حية ونشطة خلال الدقائق التالية، حتى يمكن - أن خلال عبارة واحدة - إدراك العنصر كله في وقت واحد، بعدها ينتقل كل شيء من مقدمة العقل لمستوى آخر، حيث يظل هناك، خفية، كمؤشر يهدينا لفهم المشهد.

وقد تمحى هذه الصورة تماما، حتى تأتى لحظة، بعد مائتي سطر من المسرحية، تحس فيها أنك بحاجة لظهور صورة الغابة. فيما بين هاتين اللحظتين، فإن الصورة تكون مختفية تماما، مفسحة مكانها في العقل لنظام أو نسق مختلف من الانطباعات، قد يكون، مثلا، إمعان النظر في الأفكار والمشاعر المختفية تحت السطح. أما الفيلم فمختلف تماما. هنا

أنت في صراع دائم مع مشكلة الأهمية الطاغية للصورة، في اقتحامها، وبقاء تفاصيلها زمنا طويلا بعد انتهاء الحاجة إليها. إذا كان عندنا مشهد يستغرق عشر ثوان في الغابة، فلن تستطيع التخلص من أشجارها أبدا.

وبطبيعة الحال، هناك «مكافئات» فيلمية، وهناك الخلف، وهناك استخدام العدسات التي تبقى على مقدمة المشهد فقط، وتلقى بقيته بعيدا عن البؤرة، لكن هذا كله ليس هو الشيء نفسه. إن حقيقة الصورة هي ما تعطى للفيلم قوته وتضع له حدوده. وفيما يتعلق بفيلم لشكسبير ثمة صعوبة أعمق، تتمثل في ضرورة قيام رابطة بين إيقاعين: إيقاع مسرحية شكسبير هو إيقاع كلمات المسرحية، وهو إيقاع يبدأ من الجملة الأولى في المسرحية، ويظل يتدفق حتى النهاية، وهو في حاجة دائمة للكشف. عنه وتدعيمه. وهو يختلف تماما عن الجزر والمد في الصور الذي هو المبدأ الأساسي في الفيلم. وعملية خلق التطابق بين هذين الإيقاعي صعبة جدا بل هي مستحيلة تقريبا في الحقيقة. ونفس المشكلة تظهر حين تصوير الأوبرا كفيلم سينمائي. أقول أنها مستحيلة تقريبا لأن هناك لحظات من الفيض يستطيع فيها المرء ملامسة المثال على استحياء.

إله الذباب..

كان سام سبيجل - وقد وضع إحدى يديه تغطى عينا مقروحة - كمن يضرب الماء بيديه وقدميه، وثمة كرة من كرات الشاطئ تنثر رذاذ الماء فيما بيننا. كان قد اشترى حق رواية إله الذباب، ودعا إلى أول اجتماع لمناقشة الرواية. وسأل: «ماذا سنسمى الفيلم؟..» وفى ومضة مرعبة انكشف أمامي العام القادم، واستطعت أن أرى سلسلة متصلة الحلقات من الإحباط، وعرفت أننا لا يمكن أن نصل لاتفاق حول شيء واحد.

وإذ كان كتاب جولدنج أشبه ما يكون بتاريخ الإنسان محفوظا في قدر فخاري، كذلك فإن حكاية إعداد هذا الفيلم أشبه ما تكون بتاريخ مكثف للسينما يبرز كل أنواع الحيل والإغراءات والحسرات على كل مستويات الإنتاج. وكان كينيث تينان قد أعطاني الرواية في البداية، فوضعتها جانبا وقد صممت على إخراجها للسينما، حتى أنني لم أكد أصدق الأخبار التي سمعتها بأن «ستوديوهات ايلنج» قد اشترت حقوق الرواية من وليم جولدنج

في مقابل ألفى جنيه، وأن لديهم بالفعل مخرجا يعمل بهمة ونشاط، لكن أصدقائي الساخرين في مؤسسة «ايلنج » أكدوا لي: «أن هذا مجرد أسلوب متبع، ونحن لن ننفذ هذا العمل أبدا، وأننا سنناقشه، ونجهزه، ونكتب له النص، وخلال سنة أو نحوها سيصل أحدهم إلى اليقين بأنها مغامرة مكلفة، وينتهي الأمر عند هذا الحد، وسوف ترى».

وبقيت منتظرا، قلقا، متشككا، حين تمضى العملية في طريقها المرسوم، ثم سمعت شائعات مزعجة بأن «نيجيل كينيل» قد كتب لها نصا ممتازا، وأنه تمّ اختيار مكان التصوير في «باريرديف»، وأن طاقم الممثلين يجرى إعداده. وذات يوم تقررت الميزانية، وكان على أحدهم أن يقرر ما إذا كان موضوعا مثيراً حول حفنة من الصبية يمكن أن يعتبر استثمارا مناسبا لمبلغ مائتي ألف جنيه، ومن الصعب أن توجه اللوم لمن قرروا أنه ليس كذلك.

وأصبحت حقوق «إله الذباب» معروضة للبيع، وقد ارتفع ثمنها إلى ثمانية عشر ألفا، وحين سمعت بهذا هرعت إلى سام سبيجل، وقد أجريت حسبة سيكولوجية خاطئة كلفتني كثيرا فيما بعد، وانطلقت فيها من افتراض أن سام سبيجل - كصديق قديم - مهيأ لأن يأخذ موقفا أبويا صغيرا من تلك المغامرة التجريبية الصغيرة، وكنت أسير على هدى أننى إذا استطعت أن أبقى ميزانية الانتاج منخفضة فإنه سيطلق يدى فى العمل. لقد أخطأت تقدير جوهر المنتج الناجح الذى شكلته هوليوود.

ان المنتج الكبير فى زمنه لا يعمل إلا إذا وحّد تماما بين ذاته وبين العمل الذى ينغمس فيه، وهو بالتالى سيصل حتما إلى التضارب مع مخرج يعمل على الطراز الأوربى، ويعمل بنفس مبدئه. وقد قال لى أورسون ويلز يوما - وكنت قد فرغت تقريبا من فيلم مع هارولد هشت وبيرت لانكستر -: «لا تعمل أبدا مع منتج هو فى قمة نجاحه..»، وقد تذكرت كلماته هذه بندم وأسف.

كل ما كنت أريده هو مبلغ صغير من المال، دون نص، فقط مجموعة من الصبية، وكاميرا، وشاطىء. وكل ما كان يريده المنتج هو نص مكتوب بالتفصيل يضمن له أن الفيلم سيكون له «قيم عالمية» قبل أن ينفق أى مبلغ كبير. وسرعان ما بدأ أصدقاء سام سبيجل الساخرون يقولون: «أنه لن ينتج الفيلم أبدا..» ويتنبأون بأسلوب شبيه بأسلوب مؤسسة «ايلنج». هذه المرة،

ارتبطت آمالى ومشاعرى معا، وأيقنت قدوم الكارثة، فقط على نوبات متقطعة.

ولمدة سنة، بدا أننا نسير فى خطا الانتاج. قام المدير الفنى بالبحث عن مكان فى أسبانيا وأفريقيا، وذهبت أنا إلى جزر الكنارى، وأجرينا مقابلات للأطفال وكان بيتر شافر منهمكا فى كتابة نص، وعلى نحو بيزنطى نموذجى نعاقد سبيجل، سراً، مع ريتشارد هيوجز، على كتابة نص منافس فى نفس الوقت.

وقد عشنا - أنا وشافر - بعمق حياة مثقفي هوليوود معذبي الضمائر، حيث التشريح الكامل لآلية الحلول الوسطى مطروح عاريا. وأنني أذكر سؤال شافر في البداية: «كيف بالله يمكن أن نغير العنوان، ونغير الصبيان إلى بنات، والإنجليز إلى أمريكان؟..» وأجبت على سؤاله بالتبرير المطلوب: «أفرض أننا لم نسمع أبدا اسم جولدنج، وأن أحدا قد جاء إلينا بمشروع عمل فيلم. عن جماعة من الصبيان والبنات من جنسيات مختلفة، ألقى بهم إلى جزيرة مهجورة. ألا نستطيع أن نعد حكاية جديدة ومثيرة عنهم؟..» وبطبيعة الحال كانت الحجة مقنعة، لأننا كنا نريد أن نقنع أنفسنا.

في اللحظة التي أدرك فيها جولدنج «أسطورة إله الذباب» بلورت هذه القصة - ربما هذه القصة وحدها - مشاعره في شكل واحد قوى ومؤثر. غير أننا نأمل الكثير من التوافق، بمعنى أن يستطيع كتاب آخرون أن يجدوا فيها، بالضبط، ما تتطلبه احتياجاتهم الإبداعية، في ذات الوقت. وهذا هو الخطر دائما في «إعداد» الروايات للشاشة.

وقد أعد شافر ملحمة متميزة تستغرق ست ساعات. كانت ثمة رحلة هائلة نحو قمة جبل، وتتابع غير عادى يستغرق حوالي الساعة في كهف. وأنني أذكر ثلاثة طقوس معقدة، تحدث معا، كل منها يكفى موسما كاملا في «مسرح القسوة» لكن المزيج المكون من شافر وجولدنج وسبيجل وأنا، وكلٌ يدفع في اتجاه معاكس، كان شيئا غير محتمل. ضاع الوضوح، وتحديد الألوان القاطع في الرواية، وضاعت معه القوة الحقيقية للموضوع، وهكذا، وعلى مضض تم استبعاد النص الذي يستغرق ست ساعات وحاولنا، شافر وأنا، العودة للكتاب من جديد.

وكلما زاد اقترابنا، زاد خلافنا مع المنتج. قايضنا مواقع مهمة بأخرى

غير مهمة، وكلما مضينا في هذا السبيل قل ما نكسبه. إن العناء الذي يقدمه جولدنج من التعقيد والتداخل بحيث إن أي تغيير فيه يمكن أن يودي به كله. ونحن منهمكان إلى هذا الحد، وقريبان لهذه الدرجة من تفاصيل المعركة، مرت التنازلات الكبرى تحت أنوفنا ونحن ننظر.

النص الثامن الذي أعددناه كان مثل أرض معركة مليئة بالحفر والندوب، لكننا كنا متوحدين به لدرجة أننا كنا نظن أننا سنشرع فيه على الفور. على أي حال، أصبحت الآن أمام سبيجل ميزانية تم إعدادها، وحين رأى أنها - حسب مقاييسه في العمل - ستصل إلى خمسمائة ألف جنيه، قدم لنا خدمة حقيقية هي استبعاد المشروع، وانقضى عام آخر و«إله الذباب» على الرف كما كان.

وفى نفس الوقت، كان ثمة أمريكي شاب هو لويس آلن يستكشف إمكانيات فكرة جديدة في نيويورك. فقد أحس أنه يمكن إيجاد مناصرين من نوع خاص، قد يهتم الواحد منهم بأن يدفع ألفى دولار من أجل فيلم ما، وبهذا المبلغ سينتفي القلق الخاص باحتمال خسارة كبيرة. وكان هو وزميلته دانا هودجدون قد فرغا لتوهما من تمويل فيلم «ارتباط» بهذه الطريقة، وعرضنا أن يفعلا الشيء نفسه لإله الذباب. وبطبيعة الحال كان علينا الآن أن نتفاوض حول الحقوق، تم تخفيض الثمن إلى خمسين ألف جنيه زائدا ثلث أرباح المنتج، وبلغت ميزانيتنا ثمانين ألفا، أي أننا حين أتممنا الصفقة كنا قد أنفقنا أكثر من نصف رأسمالنا على الحقوق، وكان هذا يعد رقما قياسيا.

وعلى أي حال فحقيقة أن نصّنا الأخير الذي لا جدوى منه كان مكتنزا وثقيلا جعله - حرفيا - يساوى ثقله ذهبا. كنا أنا وشافر محبطين فأتخمناه بأوصاف تفصيلية مسهبة لمناظر لم نرها أبدا، وبحركة خيالية للكاميرا لكنها شديدة الإحكام، وهكذا بفضل هذه الوثيقة ثقيلة الوزن، أحس أكثر من مائتي مشجع في واشنطن بأنهم يسهمون في مشروع حسن السمعة. ولحسن الحظ أن بعدهم عن الشؤون العملية لإنتاج الأفلام جعلهم غير واعين بالسؤال الأساسي الوحيد الذي يطرحه مشجع متمرس وهو: كيف نضمن أن هذا الفيلم سيكتمل؟.

وقد أدت التجربة المريرة للممولين الذين خسروا مرة أموالهم لأن يطوروا

نظاما لحمايتهم، لذا فهم يصرون على إقرار جداول العمل ومراجعة الميزانيات، وعلى هذه الأسس يتأكدون من إمكان إكمال الفيلم. وكنا نعرف أننا لا نستطيع أن نعد ميزانية لأن المبلغ الذي جمعناه لن يكفى، ولا نستطيع أن نضع جداول عمل، لأن كل عمل يتم مع الأطفال محوط دائما بعدم اليقين. كنا نمضي إلى المجهول، ونعرف أن الحظ والإيمان هما الضمان الوحيد لإكمال العمل.

في فرنسا، يكلف تقديم الفيلم مائة وخمسين دولارا، هذه المائة والخمسون تؤدى بك إلى اليوم الأول للتصوير، حينذاك ستدور عجلات كثيرة تحملك إلى اليوم الثاني، وسرعان ما سيصبح لديك ما يكفى لتبرير طلب قرض يجعلك تواصل مدة أطول. كان سؤالنا الوحيد هو كيف نبلغ نقطة اللارجوع.

وفى يوم جاء إليّ أحد مساعدي في نيويورك واسمه مايك ماكدونالد، سألني حائرا: «من هو بيلي بنتر الذي طلبت منى الاستشهاد به؟..».

شرحت له أنه الصبي السمين الدائم في مسلسل هزلي إنجليزي شهير، وهو النموذج الكامل لشخصية بيجي قال مايك: «آه..».

«سأذهب لرؤية رجل أعمال إنجليزي في مكتبه في مانهاتن، وأقول له أننا نعد فيلما، وأننا بحاجة إلى أولاد إنجليز على هذا الجانب من الأطلنطي، انه خشن، يفتقد الود، وأنني أضيع له وقته. آه، لا، أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا. يا صديقي القديم، هذا ليس طريقي في العمل. حينئذ سأقول له: «أننا نبحث عن شيء مثل بيلي بنتر سيعتدل في جلسته، ويقوقىء، ويزج الباب جانبا. من هذه اللحظة لن نواجه مشاكل كبيرة..».

كنا قد عملنا على أساس أننا نستطيع أن نستقدم الأولاد من إنجلترا، وهكذا قررنا البحث عن أولاد بريطانيين ممن جاؤوا الولايات المتحدة على نفقتهم، بدأ ماكدونالد يقف على أرصفة الميناء، يتقرب إلى العائلات التي تبدو محتملة بمجرد أن تطأ أقدامهم التراب الأمريكي، تسكع طويلا في الساحات، وكتب إلى عائلات السفارة في واشنطن، وعثر - عن طريق دليل التليفون في نيويورك - على عدد من نوادي الإنجليز (Old Estonian Club, Ols Haxians Club, Old Boys of Mill Hill)، وتقصينا آثار قرية اسكوتلندية كاملة انتقلت برمتها إلى معمل تقطير في نيو - جيرسي. وأعتقد أننا قد

رأينا حوالي ثلاثة آلاف طفل، كلهم تواقون لأن يكونوا في الفيلم، ولدى آبائهم حماس متقد للرواية، أنهم سيسعدون لقضاء إجازة صيف هادئة والأولاد بعيدون عنهم، و لم نكن لندفع أجورا، مجرد مبالغ صغيرة للمصروفات النثرية، ونصيب في أرباح من المفروض أن تأتى يوما ما.

وقد وجدنا رالف، الصبي الذي سيلعب الدور الرئيسي، وجدناه في حمام للسباحة بمعسكر للجيش في جامايكا قبل بدء التصوير بأربعة أيام.

أما بيجي فقد جاء إلينا - فيما يشبه السحر - عن طريق البريد. في خطاب دبق مكتوب على ورق مسطر: «سيدي العزيز.. أنا سمين وألبس نظارات..»، ثم صورة مجعدة جعلتنا جميعا نصرخ فرحين: أنه بيجي. جاء إلى الحياة في كامبرل قبل عشر سنوات، أي في ذات اللحظة التي كان فيها جولدنج يجاهد لخلق روايته.

ووجدنا جزيرة خارج ساحل بورتوريكو، جنة في الغابة، وأميال من الشواطىء التي تسورها أشجار النخيل، تملكها عائلة وولورث. وقد وافقوا على أن يؤجروا لنا الجزيرة في مقابل قرض بضمان الفيلم، وكنا قد قررنا الالتزام بإجراءات اقتصادية صارمة في كل مكان فليس مسموحا لأحد أن يسافر بالطائرة، إلا باستخدام التذاكر المخفضة في الليل المتأخر، وليس مسموحا لأحد أن يهاتف نيويورك، أو يستأجر سيارة، أو يبقى في الفندق مادام ممكنا أن يكتب وينام على الأرض بين الأصدقاء. وهكذا أمكننا توفير آلاف الدولارات، وأصبحنا في وضع يسمح لنا بأن نبقى على شيئين بغير حدود: العناية بالأطفال واستهلاك الفيلم الخام.

وكنت دائما مشغولا بفكرة أن المحاسبين في أكثر الأفلام تكلفة مستعدون للتغاضي، بسرور، عن كل أشكال الإنفاق السفيه والمضحك، لكنهم يفزعون فزعا غريبا لأقل تبديد في المادة الخام، مثلهم مثل الكاتب الذي يخشى أن يشطب ما لا يروقه حتى لا يستهلك الورق. ومادمت أنا في موضع من يتخذ القرار، فقد قررت أنه ليس من حق أحد أن يسألنا حول استهلاك الفيلم، وكان هذا إنقاذا لنا، لأنه رغم رداءة الجو، والمرض، وعدم استخراج صور متعجلة، ودون أضواء أو تسهيلات، فقد ظللنا نصور بعدة كاميرات تدور معا، وكنا نترك الكاميرات دائرة ونحن نتحدث إلى الأطفال، ثم نبدأ من جديد.

وأصبح لدينا في النهاية ستون ساعة من التصوير المتصل، يحتاج إلى سنة كاملة لإعداده، كذلك أصبح لدينا مئات الأميال من شرائط الصوت المسجلة في كل لحظات اليوم، استخرجنا منها الحوار في النهاية، وألصقناه على الفيلم؟ نلصق طوابع البريد، كلمة بكلمة، لم يكن هذا هو التكنيك المثالي، لكنه كان الوحيد المتاح لنا، وكان - بمعنى من المعاني - ضمان إكمال الفيلم.

وكان مما يثقل القلب أن نقول وداعا للنص الذي أعده شافرز بعد كل ما عانينا فيه، ولكن لم يكن ثمة سبب واحد يحول دون العودة إلى مشروعي الأول وهو الارتجال مباشرة من الرواية. الآن أصبحت كل عناصر الرواية عند الأطفال، وأنني أعتقد أن الدافع الأساسي وراء ترجمة عمل جولدنج الرائع والمتكامل إلى شكل آخر هو أنه على الرغم من أن السينما تنقص من السحر، إلا أنها تزيد من الوضوح وتقدّم الدليل.

أن الكتاب حكاية جميلة ذات مغزى، جميلة لدرجة أنها يمكن أن ترفض على أساس أنها خدعة لفرض أسلوب شاعري، أما في الفيلم فلا أحد يستطع أن يعزو النظرات والإشارات إلى خدع الإخراج. بطبيعة الحال فإنني كنت أقدم الدافع الذي يدفع المشهد لأن تدب فيه الحياة. لكن ما سجلته الكاميرا هو عزف على أوتار كانت موجودة بالفعل. والحركات العنيفة ونظرات الجشع وكل وجوه التجربة كانت حقيقية.

يقال إن كل الأطفال قادرون على التمثيل، وهذا ليس صحيحا. إنه يشبه خرافة القول بأن كل الزنوج يملكون الإيقاع، وأصوات «الباص » العريضة. أن الأطفال يذهبون دائما نحو أقصى النهايات، فإذا كان الحل قادرا على التمثيل فهو سيمثل على نحو بالغ الروعة، أما إذا كان رديئا فسيصبح - كما تروى حكايات الأطفال - كريها بشعا.

لكن الميزة العظيمة في الطفل أنه أصغر من أن يعرف شيئا عن مدارس التمثيل، لذلك يفعل أشياء يعجز الممثل الراشد، المثقل بالنظرات، عن فعلها. وعلى سبيل المثال فإن المخرج يستطيع أن يستخدم معهم مزيجا من المناهج، يبدو للممثل المدرب سخفا وحماقة. وكل الأطفال ممثلون يلتزمون «المنهج» بدرجة أو أخرى، لأنهم حساسون، منطقيون، يريدون أن يعرفوا ما الذي سيفعلونه ولماذا في نفس الوقت، إذا كان الطفل يؤدي وأعطى له توجيه فني

خالص من نوع: «أدر رأسك، عد رقمين، استمر»، فإنه لن يعرف أن من شأن مثل هذا التوجه أن يربكه وينتزعه من استغراقه فانه لن يرتبك. أما الراشد الذي يعرف أن هذه ليست طريقة فنية في العمل، فسيجد نفسه وقد ألقى به في هوة بغير قرار، كذلك تستطيع أن تطلب من الطفل فعلا يراه الراشد - بتفكيره العقلي - «خارج الشخصية»، أما الطفل فيفعله فقط، وفى معظم الحالات يفعله ببساطة تجعله فعله الخاص.

قبل أن نبدأ كان الأطفال مستثارون تماما لفكرة أنهم سيكونون «في الفيلم» ورغم أن أحدا منهم لم يكن يعرف آنذاك ماذا يعنى، وأظنهم كانوا يتخيلون أنهم سيصعدون إلى داخل الشاشة، حيث سيجدون الحياة هناك تمضى بذلك الإيقاع المدهش، حيث تستبعد كل الجوانب السخيفة والعينية من الوجود. كانت تجربة صادمة لهم حقا أن يكتشفوا أن الفيلم هو العكس تماما، ساعات طويلة يقفونها لا يفعلون فيها شيئا، يلبسون بذلاتهم «البليزر» وجواربهم الصوفية تحت الشمس الاستوائية، ويعيدون الشيء نفسه المرة بعد المرة. كانت مجابهة حادة للحقيقة، وكان عليهم أن يتوافقوا مع مجموعة من الحقائق الصعبة، وأن يجدوا متعة داخل تلك الحدود الضيقة والصارمة التي يفرضها جدول العمل. وأظن أن هذه كانت الخبرة الأساسية لهم، وهى خبرة دافعة إلى النضج.

وأصبحت علاقتهم بالمادة الخشنة التي يقدمها جولدنج أقل أهمية ودلالة وقد سألني الناس كثيرا عما إذا كان الأطفال قد فهموا، وماذا كان تأثير الرواية عليهم. بالطبع فهموا. أن موضوع جولدنج الأساسي هو أن كل الإمكانيات كامنة في كل طفل، ولم تكن لديهم صعوبة في أن يفهموا أن هذا صحيح. والكثير من علاقاتهم، بعيدا عن السينما، توازى الحكاية موازاة تامة. وقد كانت إحدى مشاكلنا الرئيسية هي أن نشجع الأطفال على الانطلاق أمام الكاميرات، والانضباط فيما بينهم. كنا نعجنهم بالطين ونحولهم إلى بدائيين في النهار، ثم نعيدهم تلاميذ المدرسة الاعدادية، تحت الدش وبحك أجسادهم في الماء.

حتى بيجي العاقل الهادئ جاء لي يوما على وشك البكاء، لقد قال له الأولاد الآخرون: «أنهم يلقون عليك حجرا ثقيلا في ذلك المشهد الموجود في جدول العمل، عن موت بيجي. هو مشهد حقيقي، فهم لم يعودوا بحاجة

إليك..».

كشفت لي تجربتي أن نقطة الزيف الوحيدة في حكاية جولدنج ذات المغزى هي طول المدة التي يستغرقها الانحدار للبدائية، والتي تطول إلى ثلاثة شهور، وأعتقد أنه لو أزيحت تلك السدادة المتمثلة في الحضور الدائم للراشدين، لما استغرق حدوث الكارثة الكبرى سوى عطلة نهاية أسبوع طويلة.

موديراتو كانتابيل..

منذ سنة، قرأت رواية: «موديراتو كانتابيل» لمارجريت دورا، ووقعت في غرام فكرة إخراجها للسينما، والرواية لا تستند إلى خلفية فرنسية، بل هي استكشاف لعلاقة فردية، وهى لا تقرر حقيقة أو تبرهن على شيء، هي يقينا لا تزيد اقتناع المرء بأن كل الرجال لطاف وطيبون، وهى لا تصنّف في فئة متفق عليها. وأيقنت أنني يجب أن أنفذ هذا الفيلم في فرنسا، وكانت مارجريت دورا قد أصبحت لتوها، كاتبة سيئة السمعة، كمؤلفة لذلك الفيلم الذي لقي أشد الإعجاب وأشد الكراهية معا، «هيروشيما حبيبي» وكانت جين مورو - هي ممثلة مدهشة عملت معها قبل عامين في «قطة على سطح صفيح ساخن» - في مثل حماسي للموضوع، ثم انضم إلينا راؤول ليفي، وهو منتج ممتاز وملئ بالحيوية، حقق ثروة من أفلام بريجيت باردو (قالت عنه ب. ب مرة وهى منتشية: «إنه لا يكاد يستقر أبدا.. (Il est si nquiet) وحين اقتنع بأن هذا المشروع سيكون مشروعا ثقافيا مثيرا ذهب إلى مناصريه وقال لهم: «لن أقدم لكم نص الفيلم لتقرئوه، لأنكم لن تفهموه، لكنني سأقول لكم فقط أسماء المشاركين فيه، وعليكم أن تثقوا بهم..»، وارتفع مناصروه إلى مستوى التحدي وهكذا توفر لنا المال مرة واحدة.

وقد كنت أعجب دائما لوفرة عدد الأفلام الفرنسية التي يبدأ تصويرها، وكيف يمكن الاتصال بمن يملك الإنفاق على نوعية تلك الأفلام الكثيرة.

ويبدو أن الطريقة الوحيدة لبيع هذه الأفلام هو أن تصنعها، ونادرا ما تلقى الأفلام ذاتها الدعم أو المناصرة إنما الدعم للأفراد، لحماسهم وإخلاصهم واهتمامهم. وفى عالم التسرية في فرنسا يسمع الإنسان دائما عبارة: «أنه أفيش جيد une belle affich» ويخطئ الوافدون الجدد فهم العبارة،

فيحسبون أنها تعنى «ملصقا»، جميلا، ملصقا ذا قيم جمالية مبهجة. لا شيء من هذا يعنيه التعبير. أنه كما تقول «صالة جيدة belle Salle» في مطعم، فإن هذا لا يعنى أنها قاعة جميلة، بل يعنى أنها مليئة بأناس متميزون ذوى أهمية، وهكذا «أفيش جيد» إنما يعنى تجميعا لأسماء غير متوقعة. ولعبة إعداد الأفيشات لعبة متسلطة، واللوحة البيضاء هي السطح السحري، الذي يمكن عليه أن تزدوج الأسماء أو تنفرد إلى ما لا نهاية. في فرنسا إذا اقترحت وضع اسم بيكاسو مقابل اسم بريجيت باردو، ينبعث الاهتمام فورا بالفكرة، أما في إنجلترا إذا اقترحت وضع اسم جراهام سوذر لاند مقابل اسم أحد أفراد الأسرة المالكة (في نص أعدّه أسقف معزول)، فلن تجد ممولا يبتسم لك. ثمة المزيد الذي يثير الشفقة، ففي فرنسا ليس هذا مجرد جنون نحو التحايل والبحث عن كل ما يثير ويدهش، لكنه توق عميق لرفض تكرار كليشيهات الأمس، حنين إلى شيء جديد وغامض، إلى شيء قادر على التحليق، إلى غير المتوقع، إلى غير المعروف الذي يتغذى على العشاءات الأخيرة، ويحشى بالتباهي والوهم، وسرعان ما تحلق الآمال المسرفة الحمقاء غير المبررة، ليعقبها الغضب والحقد والإحباط، ذلك أنه من طبيعة الأشياء ذاتها أن تتحطم هذه الآمال المرة بعد المرة، لكنها - في أحيان نادرة - تتحقق على نحو باهر. أننا ننظر إلى أفضل الأفلام الفرنسية ونتعجب لماذا نعجز عن فعل مثلها، لدينا الموهبة والفنيون والوسائل، لكن المشكلة الوحيدة هي أننا لدينا الكثير من الحس العام، أو الذوق المشترك، تلك فضيلة مدنية، لكنها ليست فضيلة فنية. أن الأخطاء الحمقاء هي الثمن المقابل للإنجازات الرائعة.

والتجربة التي كنا نخوضها هي إعداد صور متحركة دون حدث. والحقيقة أن صيحة الإنذار الوحيدة التي أطلقها المشجعون جاءت بعد أن أعلنت للصحافة أن هذا الفيلم لا شيء يحدث فيه على الإطلاق. ومن حيث الجوهر فقد كان هذا صحيحا: رجل وامرأة يلتقيان في إحدى مدن الأقاليم، ولا حكاية بعد ذلك، فقط بعد أسبوع من هذا اللقاء يكون كل منهما قد تغير تغيرا دراميا عميقا غير مرئي. وكانت التجربة هي تدريب المثلين والإعداد معهم لحياة داخلية قوية. وقد ظللنا نسير معا عدة أيام، في منطقة «الجيروند»، في مقهى، في بيت مهجور، في ميدان، في معدية عبر النهر،

نعيد بناء حياة الشخصيات قبل وبعد وحول الفيلم. بنفس الطريقة التي يتبعها الممثلون الروس وهم يعدون أعمال تشيكوف. وبعد أن صورنا الأجزاء البسيطة من الحكاية، أصبح الممثلون يحملون كل في داخله هذا البناء الداخلي المتماسك. وإذا كان بريسون قد صور أفلاما دون ممثلين، بتدريب الكاميرا على التقاط التعبيرات الحقيقية على وجوه الناس الحقيقيين، فإننا على العكس كنا نستخدم هذا الكائن المدهش، الممثل، كي نخلق انفعالات حقيقية، ثم نقوم بتصوير مظاهرها الخارجية.

وجين مورو - بالنسبة لي - هي الممثلة النموذجية في السينما المعاصرة، لأنها لا تؤدى على أساس بناء الشخصية، هي تمثل بنفس الطريقة التي يصنع بها جودار أفلامه، وأنت معها أقرب ما يمكنك أن تكون من صنع وثيقة للانفعال، والممثل المتوسط المدرب يقترب من دوره على أساس فهم جيد لمبادئ ستانسلافسكي، فهو يتعقل الدور، ويحضّر له، حتى يستطع بناء الشخصية، ولديه توجيه واع لما يفعل وهو حين يفعل هذا فهو يشابه - بمعنى من المعاني - مخرج السينما التقليدي وهو يعد كاميراته، أن الممثل يعد نفسه كذلك، ويخرج لنفسه، سواء جاء هذا جميلا أو جاء شيئا آخر.

لكن جين مورو تعمل كأداة، من خلال غرائزها، إنها تصل إلى حدس داخلي حول الشخصية، ثم يبدأ جانب منها يراقب ارتجالاتها عنها، وتتركها تحدث، وتتدخل أحيانا تداخلا طفيفا مثل فني ماهر، حين تريد - مثلا - أن تواجه الكاميرا وتأخذ الزاوية الصحيحة منها، لكنها تظل تقود دفق الارتجال، بدل أن تحدد، مقدما، العقبة التي يتعين عليها أن تقفز فوقها. والنتيجة أن أداءها يمنحك سلاسل لا تنتهي من الدهشات الصغيرة، وفى كل منها لا تستطيع، لا أنت ولا هي، أن تعرف ما الذي يحدث بعدها.

وكان أهم نقد وجه إلى «موديراتو كانتابيل» هو أنني لم أحرك الكاميرا بما يكفى، بل أنني وضعتها ثم سمحت لكل شيء أن يحدث أمامها، وقيل إن هذا سببه أنني جئت من المسرح، وأنني لا أعرف شيئا أفضل. والحقيقة أن هناك قدرا من التفكير الواعي وراء ما فعلت. والحكاية التي أردنا اقتناصها في هذا الفيلم ذي الطابع الخاص لم تكن حقيقة خارجية ولا هي داخلية تماما : إنك تستطع القول بأن الشخصيات تسلك على هذا النحو لأنها تقيم على النهر في مدينة قبيحة، لكنك لا تستطع أيضا تجاهل الطريقة التي

تربط هذه الأشياء بها.

ومادمنا قد وجدنا أماكن التصوير، وهؤلاء الممثلين ذوى القدرات الخاصة، فقد بدا أن دوري قد انحصر في أن أضع الكاميرا التي لا تعلق على ما يحدث، بل تجعلك تراقب - كما تراقب هي تماما - تسجيلا وثائقيا لشيء ما، شيء يبلغ من رهافته وعدم إمكان لمسه أنك تشعر بأنه يحدث في الحقيقة. هذا الصمت الطويل، ومثل تلك اللقطة المقربة لجين مورو وهى تقف أمام سماء بيضاء، لا يمكن أن يكون لها معنى في المسرح، إن شكسبير يمكنه أن يقدم كلمات قوية واستعارات تنقل ما نحاول نحن أن ننقله في الفيلم عن طريق ثقل الصمت، وهو لم يكن في حقيقته صمتا ما كنا نصوره، ولم يكن تشكيلا يابانيا على شاشة بيضاء فارغة، بل أن ثمة نظرة في وجهها، وحركة طفيفة في خدها، تبدو لي صحيحة وصادقة، لأنها كانت بالفعل في هذه اللحظة تخبر شيئا ما، ومن الممكن، بالتالي، أن يكون من الممتع النظر إليه من حيث هو موضوع.

والجانب الوثائقي الخاص في مثل هذا التصوير، اقتناص شيء كما يحدث لحظة حدوثه، إنما يرتبط بالتمثيل، من حيث أن التمثيل هو دائما اقتناص النظرة التي تبدو في عين شخص آخر.

أعددنا الفيلم في سبعة أسابيع، بتكاليف بلغت ثمانين ألف جنيه، وهذه ميزانية سخية في فرنسا، وقد استطعت الحصول على أفضل الفنيين (رغم ما يسمعه المرء دائما عن عدم كفاءة اللاتين وتشوشهم)، وتبقى الحقيقة التي يجب مواجهتها وهى أن هذا يرجع إلى أن الفرنسيين على درجة عالية من التنظيم، قادرون على التوافق، واسعوا الحيلة، مقتصدون، ذوو خيال، وفوق هذا كله مرونتهم في تفسير امتيازاتهم وقوانينهم الموحدة، والنتيجة أنك تستطيع الحصول على نفس النتيجة تماما بأسرع وأرخص مما يمكنك في إنجلترا أو في أمريكا.

ومسألة التكاليف المنخفضة نسبيا هذه بالغة الأهمية، لأنها ثمن الحرية، ببساطة شديدة، هناك تكلفة تجعل المنتجين عصبيين، وتكلفة تجعلهم مستعدين للمغامرة. والأفلام الأمريكية باهظة التكلفة لدرجة تجعل المغامرة كبيرة جدا. وإنتاج برودواي يتم في مناخ غير صحي بسبب الفزع الذي تسببه المقامرة الرهيبة بالتمويل، وقد أنفقت عاما كاملا في إعداد فيلم

لشركة أنجلو - أمريكية، ثم تبين أن تكلفته اكثر من أن يكون تجريبيا وأقل من أن يضمن إنتاجا ضخما، من الناحية الأخرى فإن الصعود المفاجئ لمدرسة جديدة في الكتابة للمسرح في إنجلترا، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الحقيقة وهى أن المال الذي تتم خسارته في عمل مسرحي لا يلقى النجاح لا يعوق كثيرا، كذلك فإن صعود سينما الموجة الجديدة (Nouvelle Vogue) في فرنسا يرتبط بأن الفيلم يمكن تنفيذه جيدا بحفنة من المال يستطيع الممولين استثمارها دون أن يفقدوا النوم طول الليل.

وحين عرض الفيلم كاملا في «كان» أثار أعنف الجدل، أربك الناس واستفزهم ودفع بعضهم إلى الغضب العنيف، وبنفس القدر نال موافقة وتأييدا حماسيا من البعض الآخر، الشيء المهم بالنسبة لي أنني كنت أتوق توقا عظيما لأن أصنع هذا الفيلم بطريقة خاصة، وقد فعلت.

بعد أن تم صنع الفيلم، تم استقباله وتحليله ثم رفضه أو قبوله بمشاعر متكافئة. وفى إنجلترا فإن أعظم خطر يتهدد مثل هذه الأعمال هو اللامبالاة. اللامبالاة في البداية، واللامبالاة في النهاية. أن من المثير للشفقة والأسى أننا - وأنا أتحدث هنا من وجهة نظر فنية - لسنا «أقل هدوءا» مما نحن عليه.

تصوير «الملك لير» للسينما:

في «الملك لير» لم نبذل أي جهد لإعادة تكوين شيء لم يوجد أبدا، فلم يكن في إنجلترا ملك اسمه لير في يوم من الأيام، وحكايته هذه لم تحدث، وقد أراد شكسبير أن يصور عدة حقب متزامنة معا، وحتى لم تكن هذه أول مرة يفعلها: فكثيرا ما كان يخلط - عمدا - العصور الوسطى والعصور البربرية، وكليهما معا بعصر النهضة والعصر الأليزابيثي. ولكن لنلق نظرة أكثر قربا من لير. أنها تحوى كل شيء. هي مسرحية بربرية ومن ثم فمضمونها بربري، لكن رهافتها وحوارها ينتميان للقرن السادس عشر أو حتى السابع عشر. وبالتالي فحين كنا في الفترة السابقة على تصوير «لير»، كنا نركز حول مسألة واحدة - المصممان جورج واكفيتش واديل انجار، والمنتج ميشيل بيركت، وأنا - هي كيف يمكننا أن نظل سجناء عصر تاريخي واحد.

واحدا بعد الآخر، أخذنا أفلاماً تاريخية مختلفة، وسألنا أنفسنا لماذا تبدو إعادة البناء حتى في أكثرها اهتماما بالتفاصيل، زائفة، وتظل غير قابلة للتصديق؟ ووصلنا إلى استنتاج قانون بالغ البساطة، لا علاقة له بما تفرضه الوثائق المتعلقة بالموضوع عليك، ولا ما يمكن أن تثيره عندك. إذا شئت أن تصدق في تصميم منظر في فترة تاريخية ما، فيجب أن تكون قادرا على أن تتشرب تسعين في المائة مما ترى دون أن تلاحظه في الحقيقة. خذ مثالا حفلة عشاء في القرن السادس عشر أو السابع عشر، إذا أعدت بناء المنظر بعناية متحفية، مع الاهتمام الزائد بأدق التفاصيل، فستنتهي إلى صورة زائفة، وسيبدو الأمر كله غير قابل للتصديق، بصرف النظر عما تقوله لنفسك من أن عشرين أستاذا جامعيا - دفعت لهم أجور مرتفعة - قد عملوا في الفيلم حتى أصبح كل شيء تراه صحيحا من الوجهة التاريخية. وهذا هو التنافر: أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا، فهذا يعنى أن عليك أن تحاول إعادة بناء انطباع الحياة في ذلك العصر، وبالتالي فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة فلا تلقى إليها أي اهتمام.

خلاصة القول أن هناك قانونا يمكن صياغته كما يلي: كلما غصت أعمق في ماضي سحيق أو غير معروف، وجب عليك أن تتعمد البساطة، وأن تقلل عدد الموضوعات غير المألوفة الموجودة في ذات اللحظة في مجال الرؤية. وإذا أردت لعصر تاريخي معين - القرن العاشر مثلا - أن يبدو صادقا في نظر المشاهد في القرن العشرين، فيجب أن تكون واعيا بأن هذا المتفرج لن يستطيع احتمال رؤية أكثر من مائة أو ألف تفصيل مرئي من ذلك العصر، وسيبقى محتفظا بذات الانطباع عن الواقع، لو أن المسألة تتعلق بعصره هو. لأن الواقع ليس هو الذي يظهر في الفيلم، لكنه الانطباع عن الواقع.

وفى الحقيقة إن المشكلة التي ستنشأ عن هذه النقطة هي كيفية تصوير تلك التفاصيل المائة أو الألف وتكوينها. أما نحن فقد جعلنا قاعدتنا الأشكال الصادرة عن الشروط الحية، وقررنا أن نبدأ بفكرة مؤداها أن العنصر الرئيسي في حياة المجتمع الذي كان يحيا فيه «لير» هو التناقض بين الحرارة والبرودة، وثمة عنصر حقيقي ينبع عن حبكة المسرحية يتمثل في

النظر للطبيعة من حيث هي شيء معاد وخطر، وعلى الإنسان أن يخوض معركته معها، والمسرحية تتركز حول العاصفة، لكن المهم من وجهة نظر سيكولوجية هو التناقض بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة القاسية، وهذا يؤدى إلى أن هناك مظهرين للأمن: النار والفراء. وحين بلغنا هذه النقطة بدأنا ندرس حياة الإسكيمو.

ومعظم التفاصيل الواقعية في فيلم «لير» كانت مأخوذة عن حياة الإسكيمو وشعوب شمال اسكندنافيا، لأن حياتهم - من وجهة النظر التي تعنينا هنا - لم تتغير سوى تغيرا طفيفا عبر آلاف السنين، فهي ما تزال تحت سيطرة الشروط الطبيعية الأساسية، والتناقض بين الحار والبارد. وما أن وصلنا إلى أننا نستطيع أن نأخذ الجانب البصري في الفيلم من مجتمع تتمثل مشكلته الأساسية ووظيفته الأساسية في توفير شروط البقاء في ظل ظروف مناخية خاصة. هي ذاتها التي تقع فيها أحداث «لير»، حتى تكشفت أمامنا - في ذات الوقت - سلاسل متصلة من العناصر، استطعنا - عن طريق خيالنا، وخطوة بعد خطرة - أن نستخلص منها عناصر أخرى. والمركبة التي يسافر بها لير لم توجد من قبل، ولن توجد أبدا، لكننا خلقناها استنتاجا مما نعرف، بل اكثر من ذلك، فإن هذه المركبة توضح أننا قد أدخلنا - في إطار محكوم بدقة - عددا هائلا من العناصر التي تنطوي على مفارقة تاريخية. وحتى اللحظة الأخيرة ذاتها، كنا نسيطر- بدقة تبلغ حد الوسوسة - على كل التفاصيل، وكلما كان علينا أن نختار بين شيء بعيد وغير مألوف، وشيء قريب ومألوف، كنا نختار الأخير.

وإذا كان المرء إنجليزيا - ونص «لير» نص إنجليزي تماما - فسرعان ما سيعترف بأن فيلم «لير» يحدث في «إنجلترا» لم تعد موجودة أبدا في أي مكان، وخلال الألفة سنة الأخيرة غيّر الريف الإنجليزي نفسه إلى ريف اصطناعي. حاول أن تجد اليوم - في أي مكان من الجزر البريطانية - مكانا يشبه ما كانت عليه انجلترا قبل ألفا عام. لا يوجد. إذن ما الحل؟ كان هناك - بوضوح - إغراء أن نحذو حذو ايزينشتين فى تحقيق جلال المشهد التاريخي الملحمى، مراهنين على اتساع الريف. لكن هذا فخ. فشكسبير لا يلبث طويلا فى ذات المشهد، وأسلوبه فى تغير دائم، والمؤلف نفسه، عبارة بعد أخرى، يراوح - على نحو جدلى - بين ما هو إنسانى وما هو ملحمى.

لذلك، فمن الأخطاء الدائمة أن تتعامل مع «لير» باعتبارها مسرحية ملحمية، ولا شىء عند شكسبير يوجد فى حالة خالصة، ونقاء الأسلوب لا وجود له. وكل من مسرحيات شكسبير تكشف لنا عن التعايش بين النقائض، وفى لير - وسواها أيضا - هناك بوجه خاص التعايش بين ما هو جليل وبين لون من الألفة الحميمة الخالصة. وإذا نحن انشغلنا بإعداد مشاهد مترفه وسخية على طريقة المشاهد فى «إيفان الرهيب» مثلا، فقد تكون رائعة، لكنها ليست شكسبير، ولا هى انجلترا. كنا نريد شيئا انجليزيا خالصا، شيئا نبيلا وكبيرا، لكنه فى ذات الوقت إنسانى وأرضى. لذلك كنا سعداء أن نجد منطقة «جوتلاند» لمواقع التصوير، فمن المحتمل أنها على تشابه قريب مما كانت عليه انجلترا فى ذلك الزمن البعيد الذى عاش فيه «لير».

ولم تستخدم الألوان لسبب بسيط مرتبط بالموضوع، جاء نتيجة خبرتى «بلير» على المسرح. أن «لير» عمل معقد إلى درجة أنك لو حاولت أن تضيف إليه أية ذرة أخرى من التعقيد، فسيختلط عليك الأمر اختلاطا تاما. أن المبدأ الأساسى يجب أن يكون الاقتصاد. والفيلم الأبيض والأسود أكثر بساطة، وهو لا يؤدى لتشتيت الانتباه بنفس الدرجة. والألوان مناسبة لو استطعت أن تستخدمها على نحو إيجابي، وهدف اللون أن يضيف شيئا، ونحن لدينا هنا أكثر مما يكفى، وبطبيعة الحال، فمن الصعب اليوم أن نضمن المال لفيلم بالأبيض والأسود، وقد مورست علينا ضغوط متعددة كي نصوره بالألوان، واستخدموا نفس الحجج المعتادة وهى أن اللون يمكن أن يحقق أهداف المرء الأسلوبية تماما؟ يحققها الأبيض والأسود. العقبة الوحيدة كانت أن هذا ليس صحيحا، فحتى لو استخدمت لونا أحاديا فستنتهي إلى شيء أنيق ومبهج ورقيق. وهذا بالضبط ما لا يصلح «للير».

ذات الشيء يصدق على الموسيقى، فكل ما تفعله الموسيقى في الفيلم هي أن تضيف إليه شيئا، لكن الصمت يشغل في هذه الحكاية مكانا بالغ الأهمية وشيء عياني مثل الموسيقى إنما يلائم حكاية أخرى.

هكذا وضعت عملية إعداد «لير» طول الوقت في طريق الاستبعاد: استبعاد تفاصيل المشهد، وتفاصيل الثياب وتفاصيل اللون وتفاصيل الموسيقى.

نفس المبدأ تم الالتزام به في تصوير الفيلم. وليست هناك مسرحية

لشكسبير تعد حكاية واقعية، مسرحيات شكسبير ليست شرائح من الحياة، ولا هي قصائد، ولا هي قطع من الكتابة المنمقة.

هي شديدة التركيب، إبداعات منفردة، تتكون من تنوع مدهش من القطع المتناقضة، جمع بعضها إلى بعض بدهاء وإحكام، وهى تخلف انطباعا بالثراء الهائل لأنها تنطوي على كثير من العناصر المتباينة. ولاقتناص هذه الفسيفساء في السينما، حاولنا الابتعاد عن أي أسلوب ثابت للفيلم، حتى أن بعض المشاهد واقعي جدا، خاصة في الأجزاء الأولى من المسرحية، حيث يقوم شكسبير بتجهيز خلفية المشهد لنا، ولكن سرعان ما يزداد التركيز أكثر فأكثر على الشخصيات وخبراتها الداخلية، وتصبح وسائل شكسبير انطباعية أكثر فأكثر، ملخصة وموجزة أكثر فأكثر.

في فيلم مدته ساعتان، من العبث أن تحاول وضع كل العناصر التي تستغرق خمس ساعات على المسرح. وكان علينا أن نحاول استخدام تقنية سينمائية انطباعية، تتمثل في لغة القطع واعتراض الأحداث لأبعد الحدود، بحيث يصبح التأثير العام لكل ما هو مسموع ومرئي قادرا على اقتناص رؤية شكسبير الخشنة غير المستوفية غير المنهية وصوغها في عبارات أخرى.

أحك لي الأكاذيب:

«احك لي الأكاذيب» فيلم رئيسي عن عرض فرقة «الرويال شكسبير» لمسرحية «يو. إس». ظللت طول المقابلة أسأل نفسي لماذا تبدو «باربرا» متوترة لهذا الحد.. أن هذه هي المرة الرابعة التي أظهر فيها في برنامجها التليفزيوني، وهى شقراء جذابة، أحبت فيلمي، وأنا سعيد بأنني في نيويورك وأنني أتحدث إليها، وما أن انتهى العرض حتى استدعيت للتليفون، وحين رجعت كانت يداها ترتعشان، وكان سيل من السباب قد وصلها قاطعا مسافة طويلة، من بيتسبرج: «كنت أظنك فتاة طيبة، والآن أراك تشاركين في هذا العرض المشين المقرف..».

كنا نتحدث عن فيتنام. «لماذا لم تسألي هذا الشخص الإنجليزي عن فظائع ألفيت - كونج؟ لماذا لم تقولي له: «وماذا عن الكونج؟..» كانت باربرا مهتزة مستثارة: «ربما كان على حق، ربما كنت أنا مضيت بعيدا، لم يكن

يجب أن أفعل هذا - نحن يجب أن نكون موضوعيين...».

ثم مضينا عبر ممر كي نجرى مقابلة أخرى للإذاعة - الضوء الأخضر، نحن على الهواء، نظرت عبر الميكروفون إلى باربرا، كان وجهها مغلقا لا ينم عن شيء، وجاء السؤال الأول في صوت جاف وغير ودود: «وماذا عن فظائع الجانب الآخر؟ وفى الصباح التالي، على البرنامج التليفزيوني، أحست هي وشريكها لاعب «البيسبول» أنهما مضطران للاعتذار للجمهور الذي لم تتوقف شكواه عبر التليفون طول اليوم: «إن عليكم أن تستمعوا لكل جوانب القضية، لكنني كنت ضد كل كلمة قالها..».

بوب ولوى رجلان لطيفان، أشيبان، صحفيان متمرسان، لهما أيد دافئة وعيون ناعمة متوترة، حيث كان يتم تجهيز الكاميرات تحدثا إلىّ عن المأزق في فيتنام، عن الإحباط، وأيام الأمم المتحدة، وقالا أن هذه الحرب بلغت الحد المطلق في البشاعة، حتى أن النابالم لن يجعلها أسوأ مما هي عليه ثم دارت الكاميرات، فانزلقا بسرعة إلى ثياب الدور العام.

«مستر بروك - في فيلمك اقتباسات من كتاب عن التعذيب الأمريكي، لماذا من أجل الإنصاف لم تقتبس أيضا من..» وماذا عن فظائع ألفيت كونج؟» . «ماذا لو أن ألمانيا النازية..؟».

كنت أود أن أرد الهجوم غاضبا، لكن شيئا ألجمني، لم أكن أرى وجوه الصقور فالعيون ناعمة متوترة تلتمس أن تكون مفهومة. نرجوك اعرض علينا جانبي المسألة ولن يكون الأمر سيئا بعدها. نرجوك قدم لنا وجهة نظر متوازنة.

التوازن، يوماً بعد يوم نرجع لنفس الموضوع. وبطبيعة الحال، اثنان أسودان لا يصنعان واحدا أبيض، إنهم يقولون: نحن نفهم هذا، ولا تعتقد أننا لا نعرف أن الحرب يمكن أن تحدث أشياء مريعة، ولكن لماذا لا تزعج سوانا؟ لماذا - وأنت الإنجليزي - اخترت سفارتنا وحدها كي تقف أمامها؟ لماذا لا تحتج على فظائع الصرف الآخر؟ لماذا لا توجه اللوم إلى هو شيء منه؟.

وكنت أفسر أن أمريكا موضع اهتمامنا لأنها جزء منا، وهى ترتكب فظائعها بأسمائنا جميعا، يقولون: رغم ذلك فإن فيلمك يبدو مثقلا دون ضرورة، وأنت لم تمنح قضيتنا الفرصة الكافية. أسألهم: أية قضية؟ دون

أن أثرثر كثيرا. فحين تسمع كلمات مثل«مقاومة العدوان»، أو «رسم الخطط» تتضاءل حجج الدفاع إلى حد كبير.

«عزيزي مستر بروك، وماذا تقول في أننا ذهبنا لإنقاذ إنجلترا وفرنسا من الألمان؟».

«أريد أن أسألك سؤالا بسيطا: لو أن بريطانيا العظمى تخلت عن جيشها كله ثم هوجمت...؟».

وتتدفق الكلمات. وتتقاطر، سؤال وجواب، وكلاهما يبرر ويضع أشكالا حتى تنتهي إلى صيغة، إلى تعويذة. يوما بعد يوم ومرة بعد مرة، بعدوانية أو برقة، شباب عاديون متوترون، سيدة في منتصف العمر، كتاب أعمدة في الصحف، كلهم يسألون: لماذا صنعت الفيلم؟ ثم يضيفون - ساخرين أحيانا لكنهم يائسون أغلب الأحيان - هل تظن أنك بهذا تساعد على إنهاء الحرب؟. وأسأل نفسي السؤال نفسه مرة أخرى: ماذا تعمل؟

يقال إن «زواج فيجارو» بدأت الثورة الفرنسية، لكنني لا أعتقد بهذا القول. لا أعتقد أن المسرحيات والأفلام والأعمال الفنية تعمل على هذا النحو، وتبدو لوحة جويا «أهوال الحرب» ولوحة بيكاسو «جرنيكا» كأعظم النماذج في هذا السياق، ولكن أيهما لم تكن لها نتائج عملية. ربما كنا نحن الذين نسيء إلى أنفسنا حين نطرح السؤال الخاطئ: هل فعل الاحتجاج هذا سيؤدى إلى إيقاف القتل؟ نحن نطرح السؤال ونحن نعرف أنه لن يوقفه، لكننا نبقى نصف أملين أن تحدث المعجزة ويؤدى إلى إيقافه، ثم لا يؤدى، ونحس بأننا قد خدعنا. إذن.. هل يستحق هذا الفعل أن يحدث؟ وهل هناك اختيار؟

في صيف 1966 التقى عدد من الممثلين والكتاب والمخرجين بالإضافة إلى موسيقى ومصمم في مسرح «الرويال شكسبير» وبدؤوا العمل فيما أصبح أخيرا عرضا بعنوان «يو. إس» (نحن - الولايات المتحدة). ولم يكن هذا فعلا من جانبنا لكنه كان رد فعل. رد فعل تجاه فيتنام التي لم يكن ممكنا تفاديها آنذاك، لأنها كانت تفرض نفسها علينا. لم يكن هناك خيار. كانت ثمة صورة تطاردنا دائما، وهى لا تزال تزعج كثيرين من الأمريكيين، صورة شخص ما يقتل في عرض الطريق، ولا أحد يتحرك في النوافذ، حاولت أن أضع في كلمات أننا لا نود أن نبقى صامتين في نوافذنا، رغم أن

اختيارنا للفعل ربما لم يكن اكثر من إطلاق صرخة مشوشة غير واضحة. قدمت هذا الشرح، فكان المستمع يهز رأسه غير مقتنع، وأرى انه يود أن يقول: لكنها ليست سوى استجابة انفعالية.

كلمة «انفعال» كانت أسوأ الكلمات على الإطلاق، تقترن دائما بوصف «ليست سوى» فيقال أن هذا ليس سوى موقف انفعالي، وهذه ليست سوى حجة انفعالية، وكلما كان الشخص الآخر أكثر ذكاء، وهو بالتالي أكثر تشككا فمن الطبيعي أن يصبح كذلك، والفاشية قد علمتنا أخيرا أن نحذر الفخاخ الانفعالية. بدل هذا الفخ أطبق علينا فخ آخر.: أن نسيء الظن بالفعل الصادر عن الشعور ونراهن بكل ما نملك على العقل وحده.

في «يو.أس» كتب دنيس كانان: «أن هذه حرب العقل، حرب يديرها خبراء الإحصاء والطبيعة والاقتصاد والطب العقلي والتاريخ والرياضة حرب يديرها الخبراء في كل شيء والمنظرون من كل مكان، وأساتذة الجامعات هم مستشارو الرئيس. حتى مختلف صور البشاعة يمكن للمنطق أن يبررها.»

كنت أناقش تلك الأمور مع موراي كمبتون، ولعله أكثر الصحفيين السياسيين حدة، فأشار إلى حقيقة بسيطة: «أن كل هؤلاء الذين يتناقشون حول فيتنام قد وصلوا إلى الاقتناع بأنها مناظرة أو مجادلة أمريكية كبرى، وظلوا على نسيانهم أنها حرب. «وبدت كلمة» المناظرة أو المجادلة صحيحة تماما. فتلك هي الموسيقى التي تبعث الطمأنينة إلى نفوس متحاورين كثيرين يطلبونها.

«استمع لوجهة النظر هذه..»، «أنت مقيد بوجهة نظرك أنت..» - حتى أولئك الأكثر غضبا، والذين يصبحون اكثر يأسا لاستحالة أن يسمعهم أحدا أو أن يكون لهم تأثير في الأحداث، كانوا لا يزالون يجدون الراحة في حقيقة حرية الكلام. على عكس ألمانيا النازية، انهم يقولون أن المجتمع الذي تعلن فيه كل الحقائق لا يمكن أن يكون معتلا في أعماقه. حتى وجهة النظر المعقولة هذه ليست معقولة تماما، ففي كل مكان يسمع الإنسان عن تنامي الرقابة الذاتية، على نحو ما رأيت في برامج التليفزيون، رقابة لا تقوم على شيء سوى خوف لا اسم له، وهذه الرقابة الذاتية لا تمنع الناس كثيرا من أن يقولوا الأشياء كما سمعوها، وهكذا لا تؤدى المناظرة الكبرى

إلى أي شيء. والإقناع لا يقنع أحدا، رغم الصحف كلها والكتب كلها تصدم الإنسان رغبة الناس الضئيلة في أن يعرفوا المعلومات. وشوارع سايجون تنقلها الأقمار الصناعية إلى شاشات التلفزيون، لكن أهوالها لا تنفذ إلى الناس. ويستنتج موراي كمبتون: «إن هذا شيء أكثر بشاعة من معسكرات الاعتقال، لأن هذه المرة كل إنسان يرى ويعرف..»، كل إنسان. ويبدو لي أنه لم يكن يتكلم عن الأمريكيين وحدهم.

وكان اكثر الأسئلة إثارة للشكوك أسهلها في الإجابة: من أين جئت بالمال؟ ذلك أن المال الذي تكلفه الفيلم لم يأت من إنجلترا ولا من أوربا ولا من شركة في هوليوود ولا من أي منتج آخر، لأن هؤلاء جميعا رفضوا المشروع، وتقدم سبعون أمريكيا، كل على حدة، لم يكونوا من الأثرياء بل من المهنيين، أطباء ورجال أعمال، أحسوا بأن هذا الفيلم يجب أن ينجز.

وقد دعانا واحد من الصقور «لم يكن يخشى الحقيقة» إلى فيتنام على نفقته الخاصة - لكن هذا لم يكن مكان قصتنا. وكان أحد العناوين المقترحة للفيلم هو «فيتنام - حكاية من لندن». كنا مثل الذي يأخذ عينة من الماء، وهو يعرف أنه حين يضع قطرة من ماء المحيط تحت المجهر، سيكتشف نفس العناصر الموجودة في بقيتها.

في المسرح، في إنجلترا، كانت نهاية العرض هي الصمت، المواجهة بين «الولايات المتحدة» وبيننا «نحن»: فيتنام ولندن. توقف الممثلون عن التمثيل وظلوا ساكنين، وقد حولوا اهتمامهم إلى مهمة خاصة يقدرون فيها آراءهم الشخصية في ضوء أحداث النهار وعرض المساء. رغم أن بعض الجمهور لم ير في ثباتهم غير موقف عدائي، يعبر عن اعتقادهم بأنهم افضل من الآخرين وأنهم يوجهون لهم الاتهام. وبعضهم اعتبر هذا الصمت إهانة، وبعضهم اعتبره هروبا من الموقف، كما أن البعض رأى العمل دعاية شيوعية صارخة، ولم ير سارتر سوى ستارة حمراء وكتب عن هذا، ووثبت سيدة إلى المسرح لتمنع ممثلا من إحراق فراشة وهى تصيح: «انظروا.. أنكم تستطيعون أن تعملوا شيئا..» وأحيانا، بعد جلوس يدوم عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية، يبدأ الغرباء بعضهم عن بعض تماما في الحديث أحدهم مع الآخر، وقد يغادرون المسرح معا، أصبح الصمت صفحة بيضاء يستطيع كل من شاء أن يطالع فيها تعصبه الشخصي وهو يكتب اسمه ويعلن عن نفسه.

أما في الفيلم ثمة راهب صامت يحرق نفسه في سايجون، وواحد من جماعة «الكويكرز» يحرق نفسه في واشنطن في صمت أيضا، وفى لندن لا يستطيع رجل وامرأة أن يتبادلا كلمة واحدة، والمراقبون في النوافذ لا يصدر عنهم أي صوت. هل كل الصمت هو نفسه؟

كتبت «الكريستيان ساينس مونيتور» إن «الذوق الفاسد يؤدى للبذاءة..» وكلمة «معاد لأمريكا» كانت تلدغني في كل مرة. هل يمكن أن أقبل هذه الصفة؟ وأنا لا أرى نفسي معاديا لأولئك الناس، ولا لتلك البلاد التي أحبها وأزورها.

كذلك قالوا عن الفيلم إنه «معاد لفيتنام» وقد أدهشني هذا الوصف للوهلة الأولى حتى عرفت أن «معاد لفيتنام» هي صياغة موجزة لمعنى «معاد للحرب في فيتنام»، إذن فإن «معاد لفيتنام، تعنى «مناصر لفيتنام»، وكذلك الأمر بالنسبة إلّى «معاد لأمريكا» فهي صياغة موجزة يجب أن تقرأ على أنها «معاد لهذا التحطيم الوحشي للنموذج الأمريكي» بما يعنى «مناصر لأمريكا..» وفى «نورث كاورلينا»، رأينا أن هذا صحيح. كنا نعرض الفيلم في جامعة ديوك (طلب رئيس جامعة ميتشجان سرا من المسؤول عن العرض أن يسحب الفيلم).. ووجدنا أنفسنا وسط عالم من الدفء والتعاطف والحيوية والفهم والحماسة. ولا حاجة للقول: واليأس أيضا.

وبعد يوم تقضيه في هذه الصحبة، يمكنك الاقتناع بأن معارضة الحرب سرعان ما ستصبح طاغية على كل ما عداها، وحقيقة الأمر أنك تستطيع أن تخرج من أمريكا بالانطباع الذي تختاره. وهذا يتوقف على من تحدثت إليه أخيرا، ومن ثم يمكنك القول بان فيتنام تخيم على كل شيء، أو يمكنك القول بأن الحياة تمضى غير متأثرة بالحرب، وكلا القولين صحيح.

أكثر الأمور إزعاجا تمثل في تلك القلة التي اختارت أن تنظر إلى ما وراء فيتنام وتتساءل عن نوع «السلام» العالمي الذي يمكن أن تؤدى إليه، فمن المعتقد - عاجلا أو آجلا - أن ذلك الخطأ الفيتنامي سيتم تصحيحه، وأن الأيام الطيبة ستعود. وفى حكاية «بوني وكلايد» وجدت الأمة صورتها: إطلاق النار من نافذة السيارة والضرب العنيف وإطلاق الرشاشات والتمثيل بالجثث، ثم في لحظة تالية على الطريق الرئيسي تشرق الشمس، ويصبح الدم شيئا يمت إلى الماضي، راح، لا علاقة لنا به الآن، ليس هنا، فهنا ليس

غير الدفء والصداقة وأن تكون شابا جذابا، ينتظرك مستقبل باسم على بعد خطوة واحدة لا نهاية ولا مقاطعة ولا موت.

الحقيقة علاج جذري، ولها تأثير خطر مثل كرة الثلج التي تتضاعف باستمرار وهى تؤذى حين تعتاد الشعوب أو الأم على حكاية الأكاذيب. والأمة التي يقال لها أنها لا ترتكب خطأ حين تذهب لمحاربة الشيوعية، تصبح أميل لأن تعانى القلق والفزع لخسارة المعركة في فيتنام. كانت الجماعة في حجرتي بالفندق صامتة مدة دقيقة، ثم صاح أحدهم في لهجة رجل الإعلانات: «احك لي الأكاذيب عن فيتنام، لان الحقيقة تجعلني أفقد أعصابي..» وانفجرنا جميعا ضاحكين، فقد تمت استعادة الخيال، ولم تعد هناك حرب في فيتنام.

اجتماعات مع رجال مرموقين..

هذا الفيلم حكاية. حكاية ليست صادقة تماما، هي شرقية بعض الشيء، أحيانا صحيحة، وأحيانا ليست كذلك، أحيانا داخل الحياة وأحيانا خارجها، مثل الأسطورة. وهى تروى كأسطورة في الماضي السحيق، بهدف أن تتابع بطريقة معينة بحث الباحث، وهو الشخصية الرئيسية فيها.

وقد بنى الفيلم كله على هذا الخيط الأساسي الواحد. هذا شيء يختلف كل الاختلاف - من حيث البناء - عن كتاب جورج جوردجيف «اجتماعات مع رجال مرموقين». أن الباحث يبدأ البحث وكلما مضى فيه تغير لونه وتغير انتظامه وتغير إيقاعه، ولكنه يظل يتقدم حتى يبلغ درجة معينة من الشدة، الفيلم إذن، تعبير مباشر لمن يشاهده عن بحث يتنامى والإحساس بتنامي هذا البحث وتغير مذاقه هو ما يهدف الفيلم إلى عرضه.

وبهذا المعنى، فإن عليك أن تترك الفيلم يغمرك كي تستطيع تتبع العملية الرئيسية، أما إن سألت نفسك أسئلة منطقية عن التحولات التي تحدث، فان هذا سيقيم أمامك عقبة، لا أظنها ستكون موجودة دون ذلك.

أثناء إعداد الفيلم تساءل الكثيرون: كيف يمكن لشكل وثائقي مثل السينما أن يعرض أناساً في حالة خاصة من التطور الداخلي، سادة، أو في سبيلهم لان يصبحوا سادة، ما لم تقدمهم عن طريق أشخاص حقيقيين؟ أن الممثل الذي يملك بداخله إمكانيات أن يصبح رجلا مرموقا لا يستطيع خلال

شهرين أو ثلاثة من التدريبات أن يصبح واحدا مهم، وان يستبقى هذه الحالة مدة سنة أو شهر، لكنه يستطيع أن يستبقيها المدة التي تكفى لقطة تعرض في فيلم، ولن تكون هذه كذبة، ستكون كذبة لو أنه مضى خارج جماعة الفيلم وبدأ تكوين جمعية سرية للنخبة. لكنها يمكن أن تكون صادقة طول الفترة التي يستغرقها وقوفه أمام الكاميرا، مع ملاحظة أن هذه اللحظة هي التي تنقضي بين أن يصبح المخرج آمرا: ببدء التصوير (آكشن Acfion) ثم أن يأمر بإيقافه (اقطع Cut) وهى لا تستغرق عادة سوى ثوان قليلة، ونظرا لأنه ممثل، فهو يستطيع - لفترة محدودة من الزمن - أن يصبح طريقا مفتوحا إلى ما وراء ذاته العادية.

وكتاب جورد جييف «اجتماعات مع رجال مرموقين»، حين صادفته أول مرة أدهشني أنه يمكن أن يكون قصة مفيدة أحكيها لجمهور عريض في هذه اللحظة من نهاية القرن العشرين. من حيث هو كتاب، فلا يمكن أن يصل إلا لجمهور محدود لكنني أحسست أنه كفيلم يمكن أن يصل لجمهور أوسع، وفيه سيجد كل شخص شيئا ما ينطبق عليه أشد الانطباق. هنا من يمكن أن أسميه بطلا من زماننا، شابا يمكن أن تتوحد به، لأن موقفه الابتدائي أن به جوعا شديدا للفهم، ويقينا بأن الإجابات التي قدمها العالم له لا ترضى مطالبه.

وهذا موقف يستطيع أن يجمعنا كلنا معاً بطرق مختلفة، ومن نقطة البداية هذه تنطلق حكايته - بطريقة غير نظرية، مباشرة، وبطولية - فتعرض لنا طرائق الإحساس بما يعنيه أن تعمل على تطوير هذا الجوع إلى بحث حقيقي، وماذا يعنى أن تكون باحثا، وماذا يجب أن يكون عليه الباحث، وماذا يتطلب البحث حتى لا يحدث التخلي عنه، وما العقبات المتوقعة والمكافآت الموجودة في هذا السبيل، ثم ما الذي يمكن أن يوجد، حقيقة، في النهاية. ونهاية الحكاية ليست شيئا مما يعتقده الناس بسذاجة فهي ليست حكاية رجل يبحث ثم يجد جوابا. نهاية الحكاية تكشف لنا - بمباشرة تامة - أن الإنسان الذي يبحث يجد المادة التي تعينه على مواصلة البحث، أبعد وأعمق.

وثمة اجتماع أو لقاء واحد فقط مهم في حياة الفرد، يؤدى لتغيير شيء ما، وهذا يحدث حين يلتقي شخص بآخر يملك اكثر مما لديه، ويود اقتسامه

معه. وما الرجل المرموق؟ كل إنسان على هذا النحو هو مرموق، لكنه لا يعرف، ولو استطاع الفيلم أن يساعدنا بأن يقدم لنا ولو حتى نكهة هذه الإمكانيات، فلن نكون قد أضعنا الوقت في مشاهدته.

٩ الدخول في عالم آخر..

القناع - الخروج من توقعتنا..

من الواضح أن هناك أقنعة وأقنعة. هناك شيء بالغ النبالة، بالغ الغموض، بالغ الاستثنائية، هو القناع. وشيء منفر، خسيس حقا، باعث على الغثيان (وله قدر كبير من الشيوع في فن المسرح في الغرب) وهو يدعى أيضا بالقناع. هما متشابهان من حيث أن كليهما شيء يمكن أن تضعه على وجهك، لكنهما مختلفان اختلاف الصحة عن المرض.

ثمة قناع واهب للحياة، يؤثر فيمن يضعه وفيمن يشاهده على نحو إيجابي، وثمة شيء آخر يمكن أن يوضع على وجه كائن إنساني مشوه فيجعله اكثر تشوها. ويعطى انطباعا للمتفرج المشوه بأن الحياة اكثر تشويها مما يراها على نحو عادى. والاثنان يسرى عليهما اسم واحد هو «الأقنعة»، وهما قد يبدوان متشابهين للمراتب العابرة، وأظنه قد أصبح الآن مقبولا على مستوى العالم القول بأننا جميعا نضع أقنعة طول الوقت ولكن في اللحظة التي يتقبل فيها المرء هذا القول على أنه حقيقي، ويشرع في طرح الأسئلة على نفسه حوله، فهو يلاحظ أن تعبيرات الوجه المعتادة إما أنها تخفى

ما لا ينسجم مع ما يحدث فعلا في الداخل (ومن ثم فهي قناع بهذا المعنى)، وإما أنها وصفه مزوق أو مزخرف، أي أنها تقدم العملية الداخلية ولكن في ضوء ينقيها ويزيدها جاذبية، وهى من ثم تقدم طبعة كاذبة لها - الشخص الضعيف يضع وجها قويا، والعكس صحيح.

والتعبير اليومي قناع بمعنى انه إما أن يكون تغطية أو كذبة، وليس على اتفاق مع الحركة الداخلية. إذن، مادام وجه الإنسان يؤدى عمل القناع، فما الهدف من وضع وجه آخر؟

لكن الحقيقة أن المرء لو تناول هاتين الفئتين: القناع المرعب والقناع الطيب، لرأى انهما يعملان بطريقين مختلفتين كل الاختلاف. والقناع المرعب هو الأكثر استخداما بشكل دائم في المسرح الغربي، وما يحدث هنا أن فردا - عادة ما يكون مصمم المناظر - يطلب إليه أن يصمم قناعا، فيبدأ العمل منطلقا من شيء واحد هو تخيله الذاتي، وماذا بوسعه أن يفعل سوى هذا؟ هكذا يجلس أحدهم أمام لوحة الرسم، ويستخرج من المنطقة السابقة على الشعور، واحدا من ملايين أقنعته الخاصة الكاذبة أو المشوهة أو العاطفية، ثم يعلقه على شخص آخر. وهكذا ستحصل على شيء ربما هو- بمعنى من المعاني - أسوأ من كذبتك أنت الخاصة، لان أحدهم يكذب عن طريق الصورة الخارجية لكذبة إنسان آخر. لكن ما هو أسوأ من ذلك أن كذبة ذلك الشخص الآخر ليست صادرة عن الشعور لكنها نابعة عما قبل الشعور، وهى - بالتالي، وبصورة أساسية - أكثر قذارة. لأنك تكذب عن طريق الحياة المتخيلة لشخص آخر. من هنا فان معظم الأقنعة التي تراها - في الباليه وما إلى ذلك - لا تخلو من شيء مرضى فيها، لأنها جانب من جوانب ما قبل الشعور الشخصي، وقد تجمد. ومن ثم يصل إليك انطباع صورة شيء غير حي، ينتمي أساسا إلى تلك المناطق الخفية من الإحباطات والإنجازات الناقصة ذات الطابع الشخصي.

أما القناع التقليدي فيعمل بطريقة معاكسة تماما. القناع التقليدي - في جوهره - ليس قناعا بالمرة، لأنه صورة للطبيعة الأساسية، بعبارة أخرى: القناع التقليدي هو رسم لوجه إنسان دون قناع.

وعلى سبيل المثال، فان أقنعة أهل بالى التي استخدمناها في «اجتماع الطير» كانت أقنعة واقعية بمعنى أن الملامح فيها - على عكس الأقنعة

الإفريقية - ليست مشوهة، بل هي طبيعية تماما، وما يلاحظه المرء هو أن الشخص الذي يصممها - تماما مثل الشخص الذي ينحت الرؤوس في «بونراكو» - وراءه آلاف السنين من التراث في مراقبة الأنماط الإنسانية مراقبة دقيقة، لدرجة أن الحرفي الذي يقوم بتصميم الأقنعة - جيلا - بعد جيل - لو أنه انحرف قدر ملليمتر واحد إلى اليمين أو اليسار، فإن هذا يعنى أنه كف عن إنتاج النمط الأساسي، واصبح لما ينتجه قيمة شخصية. لكنه لو كان مخلصا كل الإخلاص لهذه المعرفة التقليدية - يمكنك أن تصفها بأنها تصنيف سيكولوجي تقليدي للإنسان، ومعرفة مجردة بالأنماط الأساسية - فستجد أن ما ندعوه قناعا هو في حقيقته شيء مضاد للقناع.

القناع التقيلدي رسم حقيقي للملامح، رسم لملامح الروح، صورة فوتوغرافية للشيء الذي لا تراه إلا فيما ندر، لدى الكائنات الإنسانية الصادقة المنطلقة فقط، انه غلاف خارجي بمعنى انه انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية. لهذا السبب فأنت تجد في القناع المحفور بهذه الطريقة - وسواء كان نحتا للرأس على طريقة أهل بوتراكو، أو قناعا واقعيا على طريقة أهل بالى - أن السمة الأولى التي تميزه هي انه لاشيء مرضى فيه. وليس فيه انطباع بالموت حتى لو كنت ترى قناعا لرأس متقلصة معلقا على جدار. انه ليس قناعا للموت. على العكس فهذه الأقنعة، رغم أنها بلا حركة، تبدو وكأنها تتنفس أنفاس الحياة، وبافتراض أن الممثل قد مضى بضع خطوات، فانه في اللحظة التي يضع فيها القناع يصبح حيا بعدد لامتناه من الطرق. قناع من هذا النوع له هذه الخاصية وهى انه حين يوضع فوق وجه إنساني، وإذا كان الكائن الذي وراءه حساسا بمعانيه، يكتسب قدرا من التعبيرات التي لا تنضب أبدا.

اكتشفنا هذا أثناء التدريب معهم، حين يكون القناع معلقا على الجدار، فان شخصا يستطيع - على نحو أخرق وزائف - أن يضفي عليه صفة ما، كأن يقول: «آه، هذا الرجل المتكبر..» وتضع القناع، فلا تعود قادرا على أن تقول «هذا هو الرجل المتكبر»، لأنه يمكن أن يكون في نظراته تواضع أو تواضع يشيع في رقة، وهذه العيون الواسعة المحدقة يمكن أن تعبر عن العداء أو تعبر عن الخوف، وهى تتحول وتتحول بغير نهاية، ولكن داخل النقاء والشدة للإنسان غير المقنع التي تكشفت عن طبيعتها الداخلية العميقة

بشكل دائم. وعلى هذا النحو، فإنني أعتقد أن التناقص الأول والأساسي هو أن الأقنعة الحقيقية هي تعبير عن شخص غير مقنع.

سوف أتحدث من واقع تجربتي مع أقنعة أهل بالى، لكن ينبغي أن أعود خطوة واحدة للوراء قبل ذلك. إن واحدا من التدريبات الخشنة الأولى التي يمكنك أن تجريها مع الممثلين، والتي يستخدمها العديد من المدارس المسرحية، حيث تستخدم الأقنعة، هو وضع قناع أبيض، أملس، خلو من أي تعبير، على وجه شخص ما، في هذه اللحظة التي تأخذ فيها وجه شخص ما بعيدا بهذه الطريقة، يحدث أكثر الانطباعات إثارة، فجأة تجد واحدا يعرف أن هذا الشيء الذي يعيش به الإنسان، والذي يعرف أنه في حالة تحول دائم، لم يعد موجودا بعد. إنه إحساس طاغ واستثنائي بالانعتاق والتحرر.

هذا أحد التدريبات العظيمة لدرجة أن كل من يمارسه للمرة الأولى سيظل يعتبر تلك اللحظة بالغة الأهمية: فجأة يجد الواحد نفسه ولفترة معينة - وقد تحرر من ذاتيته الخاصة، ومع هذا التحرر ينبعث مباشرة وعلى نحو لا يقاوم، الوعي بالجسد. لدرجة أنك إذا أردت أن تجعل الممثل واعيا بجسده.، فبدل أن تشرح له وتقول: «أن لك جسدا، وينبغي أن تكون واعيا به..» ضع صفحة بيضاء على وجهه، وقل له: «والآن انظر حولك..» وسوف لن يفشل أبدا في أن يعي وعيا حادا كل الأشياء التي ينساها في العادة. ذلك أن كل طاقة الانتباه قد تحررت من الانجذاب نحو ذلك القطب المغناطيسي المعلق فوق، هناك على القمة.

الآن نرجع لأقنعة أهل بالى، فحين وصلت وقام الممثل البالي الذي يعمل معنا بمدها أمامنا تدافع كل الممثلين - مثل الأطفال - وألقوا بأنفسهم على الأقنعة يلبسونها، ويندفعون في الضحك، ينظر أحدهم إلى الآخر، وينظرون في المرآة، ويهرجون ويمزحون كمن في حفلة راقصة أو كالأطفال حين ترفع أمامهم غطاء السلة الكبيرة الملأى بالملابس. ونظرت نحو الممثل البالي، كان مرتعبا، وقد أصابته صدمة مثل صدمة الحرب، لأن هذه الأقنعة كانت مقدسة عنده. ونظر نحوي متوسلا، فأوقفت كل شيء تماما ومباشرة بمجرد أن قلت كلمتين فقط أعادتا تذكير الجميع بأن هذه الأقنعة ليست ألعابا نارية تطلق في أعياد الميلاد. ونظرا لأن جماعتنا قد عملت معا فترات

كافية تحت مختلف الظروف والأشكال، فان الاحترام الكامل موجود. لكن الأمر كان على طريقتنا الغربية النموذجية: مجرد نسيان. كان الجميع متحمسين مستثارين، ولكن مع أقل تذكرة لهم رجعوا ملتزمين منضبطين.

لكنه كان قد أصبح واضحا أن الأمر لم يستغرق عدة دقائق، تم خلالها نزع القداسة عن الأقنعة نزعا تاما، لأن هذه الأقنعة سوف تلعب أية لعبة تريدها أنت، وكان الأمر المثير هو أنني قبل أن أوقف الممثلين، أي حين كان الجميع يعبثون بها ويلهون، بدت لي تلك الأقنعة ذاتها أنها ليست أفضل كثيرا من ألعاب أعياد الميلاد، لأن هذا بالضبط هو ما كانت تستثمر فيه. أن القناع طريق ذو اتجاهين فهو طول الوقت يرسل رسالة للداخل ويسقط أخرى للخارج وهو يعمل حسب قوانين الصدى أو الترديد، ولو كانت غرفة الصدى مكتملة، فان الصوت الداخل إليها والصوت الخارج منها هما انعكاسان، وثمة علاقة كاملة بين غرفة الصدى، وبين الصوت، أما إذا لم تكن كذلك فستصبح أشبه بمرآة مشوهة الأبعاد، وهنا حين يرد الممثلون باستجابات مشوهة، فإن القناع نفسه يتخذ وجها مشوها. وفى اللحظة التي بدأ الممثلون فيها من جديد، بهدوء واحترام هذه المرة، بدت الأقنعة مختلفة، وأحس الناس الذين بداخلها احساسات مختلفة.

أن أعظم سحر للقناع، والذي يتلقاه كل ممثل منه، هو أنه لا يستطيع أن يحدد كيف يبدو عليه، لا يستطيع أن يحدد أية انطباعات سيثيرها، رغم ذلك فهو يعرف. أنا نفسي قد وضعت عددا كبيرا من هذه الأقنعة، حين كنا نعمل بها، من أجل أن أتفحص بنفسي هذا الانطباع غير العادي. أنت تفعل أشياء يقول لك عنها الآخرون فيما بعد «أنها كانت أشياء غير عادية!..»، وأنت لا تعرف، أنت فقط قد وضعت القناع وأديت حركات معينة، وأنت لا تعرف ما إذا كانت ثمة علاقة بينها أو لم تكن وأنت تعرف أنه لا يجب عليك أن تفرض شيئا بذاته، أنت تعمل بطريقة ما، ولا تعرف على نحو عقلي خالص، لكن الحساسية للقناع موجودة على نحو آخر، وهى شيء يمكن تنميته وتطويره.

وإحدى التقنيات الهامة التي يستخدمونها في بالى هي أن يبدأ الممثل البالي بالنظر إلى القناع، والإمساك به بين يديه، انه يطيل النظر فيه، حتى يبدأ هو والقناع في أن يصبح كل منهما انعكاسا للآخر، ويبدأ في الإحساس،

جزئيا، بأن القناع وجهه الخاص، جزئيا فقط وليس كليا، لأنه بطريقة أخرى سوف يمضى نحو حياته الداخلية المستقلة. وتدريجا، يبدأ في تحريك يده بما يعنى أن القناع بدأ يكتسب حياته، وهو يراقبه، انه يعاشره حتى يعتنقه، هنا قد يحدث شيء لم يستطع أحد من ممثلينا حتى أن يحاوله (وهو نادرا ما يحدث حتى بالنسبة للمثل البالي)، وهو انه يبدأ في التنفس على نحو مختلف مع كل قناع. ومن الواضح، بطريقة ما، أن كل قناع إنما يمثل نمطا معينا من الناس، له جسد معين، وله نغمة معينة، وله إيقاع معين، وله بالتالي - تنفس معين. حين يبدأ الممثل في الإحساس بهذا، وتبدأ يده في اتخاذ حركة متسقة مع هذا التوتر، يبدأ التنفس في التغير، حتى يبلغ درجة ثقل معينه تنفذ إلى جسد الممثل كله، وحين يصبح هذا متأهبا يضع القناع، فيكتمل الشكل كله، ويوجد هناك.

وممثلنا لا يستطيع أن يفعلها على هذا النحو، ولا ينبغي له. لأن هذا ينتمي إلى تراث كامل ومران طويل. لكن ممثلينا الذين لا يستطيعون اللعب على ذلك الجزء من التكنيك الذي اتخذ شكل الأداة. بالغة التطور، يستطيعون - بطريقة أخرى - أن يطوروا شيئا من خلال الحساسية الخالصة، ودور معرفة بالأشكال الصحيحة والأخرى الخاطئة. إن الممثل يتناول القناع، ويدرسه، ثم يضعه ويتغير وجهه نفسه تغيرا طفيفا حتى يقترب من شكل القناع، وحين يضعه على وجهه فإنما يكون - بطريقة ما - أسقط واحدا من أقنعته الخاصة. على هذا النحو تختفي الأقنعة، من لحم ودم، التي تتدخل، ويصبح الممثل في علاقة وثيقة، علاقة في صميم بشرته ذاتها، بوجه ليس هو وجهه، بل وجه نمط قوى جدا، وأساسي، من الناس. وقدرة الممثل على الكوميديا (وهى قدرة بدونها لا يكون ممثلا أبدا) تجعله يثق في إمكانياته أن يكون هذا الشخص.

في هذه اللحظة يصبح الممثل في الدور، ويصبح هذا دوره هو، والحركة التي يفترض أن تأتى إلى الحياة لا تعود بعيدة وصعبة، بل شيئا قابلا للتكييف مع أية ظروف. والممثل، وقد وضع القناع، قد أصبح في الشخصية بالدرجة الكافية، حتى لو أن أحداً قدم له كوبا من الشاي، فإن استجابته - أيا ما كانت - لابد أن تكون، كلية، هي استجابة ذلك النمط، ليس على نحو تقريبي، بل على نحو أساسي. وعلى سبيل المثال، فلو أنه يضع قناع الرجل

المتكبر، فإن الحس التقريبي قد يرغمه على أن يقول يتكبر: أبعد هذا الشاي عنى.!، أما بالحس الحي والأساسي، فإن أكثر الرجال تكبرا يمكن أن يرى كوبا من الشاي فيأخذه ويقول: «أشكرك» دون أن يخون طبيعته الأساسية.

وحين يتناول الممثل الغربي قناعا بالياً، فهو لا يستطيع أن يحاول الدخول إلى التراث البالي والتكنيك البالي اللذين لا يعرف عنهما شيئا. إنما هو يتناول القناع بنفس الطريقة التي يتناول بها دوره، والدور هو لقاء، لقاء بين ممثل من حيث هو كتلة من الإمكانيات الكامنة، ومادة حافزة، ولأن الدور شكل من أشكال المادة الحافزة، من الخارج، فهو يضع مطلبا أو يستثير حاجة، ويشكل إمكانيات الممثل غير المتشكلة، ولهذا يؤدى اللقاء بين ممثل ودوره دائما، إلى نتيجة مختلفة. خذ دورا عظيما مثل هاملت. أن طبيعة هاملت، من جانب، تضع قائمة من المطالب المحددة على نحو مطلق، الكلمات موجودة كما هي، لا تتغير من جيل لجيل، لكنها، في الوقت ذاته، مثلها مثل القناع رغم أنها تبدو وقد سكنت في شكلها هذا، إلا أن الأمر على العكس تماما، وظهورها كما لو أن لها شكلا مستقرا هو مظهر خارجي فقط، والحقيقة أنها، ولأنها تعمل عمل مادة حافزة، حين تلتقي بالمادة الإنسانية المتمثلة في الممثل الفرد، فهي تخلق خصائص جديدة بشكل دائم.

هذا اللقاء بين المطلب الآتي من خارج، أي الدور الذي يأخذه الممثل على عاتقه، وفردية الممثل، يؤدى دائما إلى سلاسل جديدة دائما من التوافقات. وعلى هذا النحو فان ممثلا شرقيا، من بالى على سبيل المثال، لو توافرت لديه الحساسية الأساسية والفهم والتفتح، والرغبة.. الخ، يمكنه أن يلعب هاملت، والممثل البالي العظيم، لو أن استجمع كل فهمه الإنساني لدور هاملت، فمن المؤكد أنه سينتج - ثانية بعد ثانية - شيئا يختلف كل الاختلاف عن تناول جون جيلجوود لذات الشيء، لأنه لقاء مختلف في ظروف مختلفة، لكن ما يبدو في كل حالة سيكون كيفية مكافئة ذات قيمة مكافئة. وبنفس الطريقة تماما فإن القناع العظيم حين يضعه ممثل بالى، أو أمريكي أو فرنسي - بافتراض انهم مشتركون بنفس القدرة في الشروط الأساسية للمهارة والحساسية والإخلاص - سيؤدى لنتائج متكافئة من حيث كيفيتها، أما من حيث شكلها فهي مختلفة كل الاختلاف.

وأظن هذا الأمر يمضى عبر مراحل. وأعود إلى التجربة العيانية التي لدينا: «اجتماع الطير»، ولماذا كان يجب علينا أن نستخدم الأقنعة، وقد كنا دائما نتجنبها، إنني أنفر من الأقنعة في المسرح، ولم يسبق لي أبدأ أن استخدمتها من قبل، لأنني في كل مرة ألامسها مجرد الملامسة فهي إما أن تكون أقنعة غربية، أو هي فكرة أن أعهد إلى شخص ما بعمل الأقنعة، وقد جفلت دائما من أن أضع ذاتية فوق ذاتية، لأن هذا لن يؤدى لخير أبدا. لهذا، فبدل الأقنعة، صنعنا كل شيء بوجه الممثل، وأية أداة لديك أفضل منه؟؛ لكن كل ما فعلناه حتى المرة الأولى التي استخدمنا فيها الأقنعة، كان العمل على إظهار فردية الممثل عن طريق وجهه، وهذا العمل هو - بتكنيك أو آخر- التخلص من أقنعته السطحية الزائفة.

وقد يكون من المستحيل أن تأخذ ممثل شخصية تلفزيونية ناجحة، مثلا، وتحاول أن تظهر فرديتها، دون إنهاك قاس، وربما دون عملية تدمير خطرة جدا لأقنعته، لأن توحده بتعبيرات وجهية ناجحة معينة هو شيء عميق الجذور فيه، وهو جزء من طريقته في الحياة ومكانه في العالم، ومن ثم فهو لا يقوى على السماح بالتخلي عنها. لكن ممثلا شابا، مثلا، يريد أن يتطور، يستطيع أن يتعرف على نمطياته وكليشيهاته، وأن يستبعدها بعض الشيء، وهو حين يفعل هذا يصبح وجهه مرآة أفضل، بنفس المعنى الذي يتحدث به الصوفي عن مرآته التي أصبحت اكثر صقلا، أي مرآة أوضح لما يحدث داخل الوجه. وأنت ترى في أناس كثيرين أن وجوههم تعكس أكثر، لا أقل، مما يدور بدواخلهم. واستخدام الممثل غير المتخفي، دون مكياج، ودون ملابس للدور، قد أصبح اتجاه المسرح التجريبي في هذه السنوات العشرين الأخيرة، وكان هذا بهدف إظهار طبيعة الممثل، ونحن نرى هذا أيضا في أفضل الأدوار التي مثلت للسينما. أن الممثل يستخدم على السطح ما هو عميق في داخله، ويتيح لارتعاشة الجفن أن تكون مرآة حساسة لما يحدث داخله، بهذه الطريقة، وعن طريق التدريب الذي لا يمضى باتجاه استخدام شخصية الممثل، بل على العكس، باتجاه أن تخلى شخصيته مكانها لفرديته، فإن استخدام الوجه على نحو حساس يجعل من الوجه قناعا أقل، وانعكاساً اكثر لهذه الفردية.

وعلى أي حال فنحن نجد - وهذا ما جعلنا نتجه نحو الأقنعة - أن هناك

نقطة تبلغ عندها فردية الممثل أن تكون ضد حدوده الإنسانية الطبيعية. وممثل موهوب يستطع أن يرتجل إلى حدود موهبته، لكن هذا لا يعنى أنه يستطع أن يرتجل «الملك لير» لأن موهبته لا تبلغ وراء مدى خبرته العادية، إلى هذا المدى. وهكذا فهو لا يستطيع أن يرتجل الملك لير، لكنه يستطيع أن يلتقي والملك لير إذا أعطى له الدور، وبنفس الطريقة فإن ممثلا يستطيع أن يرتجل بوجهه، وهذا الوجه سيعكس أي شيء داخل الدائرة العادية للانفعالات والاستجابات والخبرات. ولكن - مثلما حدث في «اجتماع الطير» - أن أطلب من أحد ممثلينا البحث عن الوجه الذي يتفق مع درويش عجوز، فإن القفزة ستكون هائلة. يمكن أن تكون لديه البداية متمثلة في فهم ثقافي لما يعنيه الأمر، وقد تكون البداية هي احترام ما يمكن أن يعنيه الأمر، لكنه لم يصل إلى معرفة ما هو مطلوب حتى يستطيع، دون تخيل من أي نوع، ودون قسم كبير يتمثل في الأدوار الإغريقية والشكسبيرية العظيمة، دون شيء من هذا كله، بالتفكير والشعور وحدهما، أن يحيل وجهه إلى ذلك الوجه المتلألئ للدرويش العجوز.

فلنقل انه يستطع أن يمضى خطوة في اتجاه يحتاج ألف خطوة، عند هذه النقطة تستطيع أن ترى مهارة واحد من ممثلينا (من الواضح أننا يجب أن نواجه الحقيقة دون ادعاءات) لا يمكن أن تعادل مهارة ذلك الحفار الذي حفر القناع، يغذيه تراث عمره ألف عام. ومن ثم، فلكي يستطيع ممثلنا أن يقول: «ذات يوم كان هناك درويش عجوز...»، ثم يحاول أن يمد هذه الصورة نحو عقل الجمهور بأن يجعل من وجهه وجه هذا الدرويش العجوز، فسيمضى خطوة واحدة فقط في هذا الاتجاه، لكنه حين يضع قناع الدرويش فهو يقفز سنة ضوئية كاملة للأمام، لأن القناع يجتذبه مباشرة نحو شيء يستطيع أن يتفهمه حين يعطى له، لكنه لا يستطيع أن يفرضه على ذاته بإبداع.

الآن نربط بين هذا وبين ما هو طقسي: في حدود المسرح، استخدمنا الطيور في «اجتماع الطير» حين لاحظنا أن ممثلا كبيرا بدينا يخفق بذراعيه لا يستطيع أن ينقل فكرة الطيران كما يستطيع أن ينقلها - للحظتها - لو أنه أمسك بموضوع صغير، وأوحى عن طريقه بفكرة الطيران. في لحظة من اللحظات يكون كل ما تريده هو فكرة الطيران، لكنك في لحظة أخرى لا تريد هذا، بل تريد إنسانية الشخص، هنا تعود إلى الممثل. على نفس النحو

وجدنا - بعد أن أجرينا التدريبات بالأقنعة وبدونها (وهذا سبب أننا نضعها ونرفعها) إن هناك لحظات تكون فيها حقيقة الممثل الطبيعية العادية أفضل من القناع، لأنك لا تريد الانطباع القوى المكثف طول الوقت. الأمر يشبه استخدام النعوت أو الصفات، فهناك لحظات يكون فيها الأسلوب الجيد هو الصريح الذي يستخدم أبسط الكلمات، لكن هناك لحظة لا تصل فيها العبارة إلى هدفها دون استخدام صفة رائعة، والقناع هو صفة رائعة مفاجئة تؤدى إلى تكثيفه وتقوية الجملة كلها.

والآن، أننا نتحدث هنا طوال هذا الوقت عن الأقنعة التي هي طبيعية جدا. تلك التي يطلق عليها أقنعة واقعية طبيعية. وكان ما أدهشني حين رأيت أقنعة بالى للمرة الأولى أنها رغم صدورها عن ثقافة محلية شديدة الخصوصية إلا أنها - بالفعل - تبدو شرقية في الأساس. وأنت حين تنظر إلى تلك الأقنعة فانك ترى، أولا، وأساسا: الرجل العجوز - الفتاة الجميلة - الرجل الحزين - الرجل المندهش، لكنك، فقط، حين تنظر إليها ثانية سوف ترى. آه، أنها شرقية. ربما لهذا استطعنا أن نعمل شيئا مستحيلا من الناحية النظرية، وهو استخدام أقنعة من بالى للتعبير عن حكاية من فارس، وهذا شيء يمكن أن يقال عنه من وجهة نظرية خالصة إنه شنيع ومخز وينطوي على تجاهل تام للتراث. في النظرية، نعم، أما حين تتعامل مع جدائل أساسية معينة، فإن الأمر هنا يصبح شبيها بما في فن الطهو، حين تجمع بين أشياء لا يمكن - نظريا - الجمع بينها. وفى حالتنا هذه لأن تلك الأقنعة تعبر عن خصائص إنسانية محددة خاصة، فان الاثنين يمضيان معا، مثل الخبز والزبد، وليس ثمة خلط بين أشكال التراث، لأن التراث لا يتدخل فيها.

من الناحية الأخرى فأنت حين تتعامل مع الأقنعة غير «الطبيعية، فانك تتعامل مع شيء بالغ الدقة. وأظن - مرة ثانية - أن الأقنعة المقننة تقنينا صارما حتى أنها تشبه سلاسل من الكلمات في لغة أجنبية هي مشحونة بالطقس لدرجة أنك إذا لم تكن تعرف لغة العلامات، ضاع منك تسعة أعشار معناها. وكل ما ستراه فيها هو أنها مؤثرة جدا. بعض الأقنعة في أفريقيا أو غينيا الجديدة، مثلا، فيها شيء ما بالغ التأثير، ولكن ما أسهل أن تضيع منك القوة الحقيقية لما تقوله هذه الأقنعة ما لم تعرف مجمل

التراث الذي يقف وراءها، والسياق الذي تعمل فيه. وأظن من الميسور لنا أن نضفي قيمة عاطفية على تناولنا للأقنعة، فهكذا يفعل الناس حين يشترون أحدها ليعلقوه على الجدار، هي زخرفة جميلة للجدار، ولكن ما أبخس هذا الاستخدام لشيء لو قرأت علاماته لأصبحت أكثر دلالة إلى ما لا نهاية!.

لكن هناك نمطا آخر من الأقنعة تتداخل فيه هاتان الفئتان: وهو قناع يعكس - بطريقة خاصة - بحربة داخلية كذلك -، لكنها ليست تجربة سيكولوجية داخلية. بعبارة أخرى يمكنك القول إن هناك نمط القناع الذي دار حديثنا حوله حتى الآن، وهو الذي يكشف عن أنماط سيكولوجية أساسية للإنسان عن طريق وصف دقيق جدا، وواقعي لملامحه وقسماته، وهذا الذي يتكشف هو إنسان خفي، لكنك عندها تستطيع أن ترى أن هناك إنسانا داخليا خفيا آخر، هو ما يمكن أن نطلق عليه الإله الأساسي داخل كل شخص منا، بمعنى أنك تجد في المجتمعات البدائية ألف آله، كل منها يمثل وجهاً من وجوه الإمكانية الانفعالية داخل كل شخص.

وهكذا، تجد لديك، مثلا، قناعا يعبر عن الأمومة، قناعا يعبر عن المبدأ الأموي الأساسي، وهذا التعبير يمضى إلى ما وراء صورة الأم الرؤوم التي تراها في رسوم العذراء والطفل، والتي لا تمضى لأبعد من الأم الرؤوم ونظرتها الحانية. تنتقل من هذه إلى الأيقونة مثلا، وفيها ستجد شيئا أكثر جوهرية وأساسية، وهو أن السمة الأساسية متمثلة في شيء لم يعد ينعكس على نحو طبيعي، حيث بدأت النسب في التغير حتى نصل إلى كل مدى التماثيل حيث العيون اكبر من الأنف خمس مرات وما إلى ذلك. داخل هذا ثمة شكل للقناع الذي يكتسب دلالة طقسية ويقف على حد الشفرة من حيث إمكان استخدامه في المسرح.

وهذه بالضبط هي المساحة التي تتداخل عندها الفئتان، فثمة قناع لا يشابه الوجه بالمعنى العادي للكلمة، مثلما في رسم لبيكاسو، حيث يجعل خمسة أزواج من العيون كل على قمة الآخر وثلاثة أنوف مسطحة، لكنه حين يحمله شخص ذو حساسية لطبيعته، سيظل قادرا على التعبير عن جانب من جوانب الشرط الإنساني، على نحو يتجاوز قدرة أي ممثل على التعبير، فليس هناك ممثل يستطيع أن يجعل لنفسه مثل هذه القوة والشدة.

أن هذا يشبه تماما الاختلاف بين الحديث المباشر للممثل والخطاب الشعري، وشيء من الخطابة، والغناء، فهي كلها خطوات نحو تعبير اكثر قوة وأساسية، وأقل عادية، يمكن أن يكون حقيقيا تماما إذا استطاع أن يعكس حقيقة الطبيعة الإنسانية. وعلى هذا النحو يمكن استخدام القناع. لكنه أمر بالغ الدقة والرهافة. وهذا شيء كنت أتوق لاستكشافه ونحن نقترب من «المهابهاراتا»، وأنا أعرف أنه خطر ومنذر بالتفجر.

كان لدينا قناع بالى من هذا النوع، قناع بالغ الوحشية للشيطان، وكنا قد استخدمناه فيما بيننا أثناء التدريبات، وقد أحس كل منا بتلك القوة الرهيبة التي تنطلق ما أن يضع القناع على وجهه، ويدخل، من ثم، إلى مساحة واسعة، بالنسبة لنا، في «المهاربهاراتا» على سبيل المثال، كان علينا أن نجد صورة مسرحية تمثل الإله. وكان واضحا لنا أن أي ممثل عادى سيكون سخيفا لو أنه ادعى أنه الإله، حتى في العروض المختلفة لمسرحية «العاصفة» حيث ثمة عدد كبير من الفتيات يحاولن أن يكن «الآهات»، فإن الأمر ينتهي دائما بكارثة، وبالتالي كان علينا أن نتحول لشيء آخر يمكن أن يساعدنا، وكان أول شيء هو القناع، الذي ينطوي على قوة هائلة في ذاته، وبوسعه أن يستثير قوى أشد مما يستطيع الممثل أن يستثيرها بنفسه، ولم يسبق لي أن رأيت الأقنعة تستخدم في المسرح الغربي أبدا على هذا النحو، وكان شيئا بالغ الخطورة لنا أن نقترب منه دون قدر كبير من الفهم والتجريب. وفى الشرق وفى أفريقيا يستخدم هذا النوع من الأقنعة اكثر ما يستخدم في الطقوس، وهو يستخدم - بمعنى من المعاني - لتحقيق ذات الهدف، أي أن يجتذب إلى دائرة الأشياء المجردة المكشوفة تلك التي تسمى القوى، وأن يكسوها باللحم والدم.

وأظن أنني أستطيع أن أضع الأمر على نحو أبسط: إن القناع الطبيعي يعبر عن الأنماط الإنسانية الأساسية والقناع غير الطبيعي يجسد القوى.

وهنا شيء بالغ الأهمية، إن القناع هو التثبيت أو التجميد الظاهر لعناصر هي في حركة دائمة في الطبيعة. وهى مسألة غريبة جدا. ذلك أن مسألة الحياة أو الموت للقناع موجودة. إن القناع يشبه إطارا مصورا لحصان منطلق في الجري بمعنى أنه يضع في صورة تبدو ثابتة شيئا هو في الحقيقية - إذا تم تصويره بالطريقة الملائمة - تعبير عن شيء في حركة دائمة،

وهكذا يبدو حب الأم في تعبير ثابت، في حين أن معادله في الحياة الحقيقية هو فعل وليس تعبيرا. ولو رجعنا مرة ثانية إلى الأيقونة، لرأينا أننا كي نصور امرأة في الحياة الحقيقية تعادل ما تعكسه الأيقونة، فإن هذا يجب أن يتم عن طريق الأفعال خلال فترة زمنية ممتدة حتى نجد هذا المعادل، وسيتمثل في اتجاهات معينة وحركات وعلاقات في الزمن، ذلك أن حب الأم في الحياة ليس لقطة فوتوغرافية، لكنه فعل أو سلسلة أفعال في الزمن، خلال فترة معينة. وثمة لون من الإنكار البادي للزمن يتمثل في ضغط هذا كله وتكثيفه فيما يبدو شكلا جامدا، مثل قناع أو رسم أو تمثال، لكن عظمته تبدو - إذا كان على مستوى معين من الجودة - في أن هذا التجمد ليس سوى وهم، يتبدد في اللحظة التي يوضع فيها القناع على وجه إنساني، حينذاك سيرى الإنسان تلك الخصائص المدهشة التي يمتلكها وهى الحركة التي لا نهاية لها والتي ينطوي عليها.

وهناك تماثيل مصرية تصور الملك يخطو إلى الأمام، وأنت ترى فيها الحركة بالفعل، وأنت ترى ملايين المحاولات لفعل الشيء نفسه في كل ميدان بكل مدينة في العالم، فثمة تمثال لرجل قد مد إحدى قدميه للأمام، واستقر كذلك، وهو لن يستطيع أبدا أن ينقل قدمه الأخرى!

ولكن انظر إلى أعظم الأمثلة على الإطلاق، وكان الله في عون أي ممثل يحاول استخدامه على المسرح، أعنى تماثيل بوذا العظيمة، تلك التماثيل الحجرية الهائلة لبوذا في كهوف «الأجانتا» و «الأيلورا» في الهند. ثمة رأس هي رأس إنسانية، لأن لها عينين وأنفا وفما ووجنتين، تستقر على عنق، ولها كل خصائص القناع، هي ليست من لحم ودم لكنها من مادة أخرى، هي ليست حية، وهي بلا حركة. من الناحية الأخرى، هل تخفى طبيعة داخلية؟ لا، لا شيء من هذا أبدا. إنه أرقى انطباع يعرفه الإنسان للتعبير عن طبيعة داخلية. هل هي طبيعية؟ ليست كذلك تماما، لأننا لا نعرف أي إنسان ينظر بمثل الهدوء الذي ينظر به بوذا، ولكن، هل هي خيال تم تجسيده؟ لا، فأنت لا تستطيع، حتى، أن تقول إنها مثال تم تجسيده، ورغم ذلك فهي لا تشبه أي كائن إنساني يمكن أن نعرفه. إنها إمكانية. كائن إنساني تحقق تحققا تاما وأصبح حقيقيا تماما.

ويبقى القناع هناك ساكنا، لكنه لا يشبه شخصا ميتا، على العكس، إنه

سكون شيء تدور داخله تيارات الحياة بشكل دائم لآلات السنين. وكان واضحا أنك لو أخذت واحدا من تماثيل بوذا تلك، وقمت بنزع رأسه، ثم تجويفها، وجعلتها قناعا، ووضعتها على وجه الممثل، هذا الممثل إما أن يخلعها عنه، نظرا لعجزه عن أن يدعم هذه الرأس، وإما أن يستطيع الارتفاع لمستواها، وفى هذه الحالة الأخيرة سوف تكون مقياسا دقيقا لمستوى فهمه الممكن، وكل شخص - حتى بمساعدة القناع - لا يستطيع أن يمضى إلا لمدى معين، والشاب مساعد الكاهن حين يضع القناع لا شك سيعبر عن شيء يختلف كل الاختلاف عما سيعبر عنه الكاهن الكبير حين يضعه. إذن، فالقناع يمكن أن يهوى لأسفل، أو الشخص يمكن أن يصعد لأعلى، وهذا ما يتسق تماما. وعلى نحو علمي، بما يملكه الشخص وما يستطيع أن يقدمه.

وهى نفس الطريقة تقريبا التي يتم بها التلبس أو الاستحواذ عند «اليورايين» في أفريقيا، فحسب تراثهم، يجب عليك الارتفاع لتلتقي بمن يقيم داخلك، وأنت تخدم الإله بقدر مستوى ما تقدمه له بوعي، من هنا فإن المبتدئ الذي يتلبسه الإله لا شك أنه سيرقص ويعبر على نحو يختلف عما يفعل الكاهن الكبير، هي ذات العلاقة تماما مع القناع.

إنها تحرر الشخص لأنها تزيح أشكاله المعتادة على نحو ما أشرت من قبل، وهذا يرتبط بتجربة لي في «ريو» فحين كنت في البرازيل سألت أسئلة كثيرة حول ظاهرة التلبس وكيف تحدث بين «الماكومبا» وسواهم، ويبدو أن التلبس عندهم - على عكس «اليوريين»، ومثل ما يحدث في هايتي - إنما يعتمد على أن يفقد الشخص وعيه فقدا تاما. وقد سألت كاهنا شابا متحذلقا في «باهى» عما إذا كان يمكن للواحد منهم أن يحتفظ بأي جانب من وعيه وهو في حالة التلبس تلك، فكانت إجابته: «لا بفضل الله...».

في ريو ذهبت ذات مساء إلى احتفال، كان هذا مساء الجمعة، حين كان ثمة حوالي تسعة آلاف احتفال صغير في كل الشوارع الخلفية الصغيرة، وكان مكاننا شارعا خلفيا صغيرا جدا. وكانت تصحبني فتاة مع أهل البلد تعرف طريقها جيدا، ومضينا نحو ما يعادل كنيسة من كنائس المنشقين، حسب تعبير «الودوبين»، أو ديانة الزنوج هناك، كانت حجرة صغيرة صفت فيها المقاعد صفوفا كأنها صالة في إرسالية، والناس ينتظرون، وبعضهم كانوا يصرخون.

حين تدخل، تطلب وضع انك، وتُعطى رقما، وحين يقوم أحدهم، يحمل ميكروفونا، باستدعاء الرقم، تقوم إلى نهاية الحجرة، حيث مكان يشبه المذبح في كنيسة صغيرة، لكن فيه تسعة أشخاص ينتظرون، هم جميعا من أهل المنطقة، يفعلون هذا مرة كل أسبوع في حالة تلبس، وكل منهم يتلبس نفس الإله بانتظام، ومن ثم فإنك تتجه نحو الإله الخاص الذي تريد شيئا منه وتتحدث إليه كيفما تشاء.

الشيء المدهش هو هؤلاء الناس من أهل البلاد الذين تخصصوا في هذا العمل وهم في حالة تلبس خالص، وهو شيء غير عادى لأبعد الحدود، فمن الواضح أنه ليس لديهم أي دليل عما يحدث حولهم، فهذا مطموس تماما في ذاكراتهم، والآلهة جميعا يدخنون السيجار، (وتلك سمة خاصة في تلك الآلهة الخاصة، كلها تحب تدخين السيجار) فترى الرجال والنساء جميعا ينفثون الدخان ويتكلمون بطريقة عادية رغم ذلك تتسم بسمات شاذة يفترض أنها تنتمي لذلك الإله، وينفجرون في صرخات غريبة وهكذا تطلب منهم النصيحة وسيقول لك أحدهم ما تفعل.

وقد ذهبت وتحدثت إلى سيدة كانت في حالة تلبس، لم يكن يتلبسها إله، لكنه قديس، رجل من أهل الأبروشية مات قبل عشرين أو ثلاثين عاما، ثم تحول إلى قديس، وهو يعود ليحل في تلك السيدة، ودارت بيننا محادثة لطيفة وكانت شديدة الاهتمام بالمعطف الذي ألبسه وسألتني عنه: «ألا ينفذ منه الماء»؟ كنا إذن نتحادث على هذا النحو، وقد باركتني ونفخت الدخان حولي كلى، ولأن لغتها كانت البرتغالية فلم أستطع المضي طويلا، لكن شيئا بغتني بقوة وأنا أنظر حولي إلى الآخرين المنهمكين في أحاديثهم. أيقنت فجأة أن الشخص لأنه يعرف أن الآخر في حالة تلبس، ومن ثمن فإن أي شيء آخر يبدو في العينين اللتين تنظران إليك، على نحو عادى بمعنى ما، فهي عاجزة عن أن تنطوي على أحكام ذاتية، وأن هذا يمنحك تلك الحرية. ومن الواضح أن الكنيسة الكاثوليكية تهبك نفس الحرية حين تخفى وجه الرجل الذي تعترف له، لكنك هنا تستطيع أن تنظر إلى هذا الشخص في عينيه، ولأنك تعرف أنه رغم أنك قد ترى هذه السيدة الصغيرة - والتي قد تكون جارتك - الصباح التالي في الشارع، إلا أنها هي - بمعنى ذاتيتها - لم تكن تنظر إليك بهاتين العينين، وهى على هذا النحو قد أصبحت قناعا،

بمعنى من المعاق، وحررتك تماما في أن تقول أي شيء على الإطلاق وقد أحسست أنني لو كنت أستطيع الحديث بالبرتغالية. لقلت لها أي شيء، تماما أي شيء.

لحظة أن يحلك القناع على هذا النحو، وحقيقة أنه يمنحك شيئا تخفيه، تجعل من غير الضروري لك أن تخفيه. وهذا تناقض أساسي موجود في كل أشكال التمثيل وهو أنه نظراً لأنك آمن يمكن أن تمضى للخطر. وهذا شيء غريب لكن المسرح كله يقوم عليه. لأن هناك اطمئنانا كبيرا، يمكنك أن تمضى في مغامرات كبيرة. ونظرا لأن هنا اطمئنانا أكبر، تستطيع أن تمضى في مغامرات اكبر، ونظرا لأن ما هنا ليس أنت وبالتالي فكل شيء عنك خفي، فأنت تستطيع أن تطهر نفسك.

وهذا ما يفعله القناع: الشيء الذي تخشى - خشية شديدة - أن تفقده ستفقده على الفور: دفاعاتك العادية وتعبيراتك العادية ووجهك العادي الذي تخفيه وراءك. وأنت الآن تخفى مائة بالمائة، لأنك تعرف أن الشخص الذي ينظر إليك لا يظن أنه أنت، وعلى أساس هذا تستطيع الخروج من قوقعتك. ونحن أيضا محبوسون في «ريبرتوار» ضيق، فحتى لو أراد بعضنا ذلك، فنحن لا نقدر على أن نفتح عيوننا أو أن نجعد جبيننا أو نحرك أفواهنا ووجناتنا لأكثر من مدى محدد. ثم فجأة توهب لنا القدرة على أن نفعلها، فنفتح عيوننا اكثر ونرفع حواجبنا اكثر، من ذي قبل.

الإشعاع الأساسي..

لدّى تمثال صغير، من «فيراكروز»، لآلهة طوحت برأسها إلى الخلف ورفعت ذراعيها لأعلى. وكل شيء في التمثال: تصوره ونسبه وشكله، يعبر عن لون من الإشعاع الداخلي، ولكي يخلقه هكذا لابد أن الفنان قد خبر مثل هذا الإشعاع، لكنه لم يعمد إلى هذا كي يصف لنا الإشعاع عن طريق سلسلة من الرموز المجردة، وهو لم يقل لنا شيئا، فقط خلق موضوعا يجسد هذه الخاصية بالذات. وهذا عندي هو جوهر التمثيل العظيم.

ولو كانت لدى مدرسة لتعليم الدراما، فإننا كنا سنبدأ بشيء بعيد كل البعد عن الشخصية أو الموقف أو الفكر أو السملوك. ولن نحاول استحضار الحكايات من ماضي حياتنا كي نصل لأحداث درامية، مهما كانت صحيحة،

لن نبحث عن الحادثة بل عن كيفيتها، عن جوهر هذه العاطفة، وراء الكلمات وتحت الحادثة. ثم نبدأ بعدها في دراسة كيف نقعد وكيف نقف وكيف نرفع ذراعا، ولا علاقة لهذا بتصميم خطوط الرقصات أو بعلوم الجمال، ولن نكون بهذا ندرس علم النفس، فقط، سنكون ندرس التمثيل. والتعريف الكلاسيكي الإنجليزي للمسرح بأنه «خشبتان وعاطفة» إنما يسقط الأداة أو المركبة وهى الممثل. ما يعنيني هو أن هناك ممثلا يمكن أن يقف دون حراك على خشبة المسرح، ويجتذب اهتمامنا على نحو آسر، في حين أن ممثلا آخر لا يلفت أنظارنا على الإطلاق. ما الفرق؟ في أية عناصر كيمائية أو فيزيائية أو سيكولوجية يكمن هذا الفرق؟ أهو في خاصية النجم، في الشخصية؟ لا، إن هذا سهل جدا، وهو ليس جوابا. وأنا لا أعرف جواب السؤال، لكنني أعرف يقينا أنه هنا، في هذا السؤال. يمكن أن نجد نقطة البداية في فننا كله.

وكثيرا ما قارنت بين المسرح وتعاطى المخدر، وهما تجربتان موازيتان لكنهما متعاكستان، والشخص الذي يتعاطى المخدر ينجح في تغيير مدركاته، لكن المسرح الجيد بوسعه أن يتيح نفس الإمكانية، وكل شيء حاضر لديه: القلق والصدمة والإثبات والدهشة والعجب.. ولكن دون العواقب المأساوية للمخدر. وفى المسرح، فإن تلك اللحظات التي تزيح حدود الوعي العادي إنما تهب الحياة، وتكتسب قيمتها الخاصة من حقيقة أنها مشتركة. وإذا كانت تجربة متعاطي المخدر قد تبدو له أوسع لأنه وحيد، فإن تجربة المسرح هي حقا أوسع لأن الفرد فيها يرتفع - لحظيا - إلى مستوى المشاركة الحميمة مع الآخرين. مثل تلك اللحظات هي الذرا، ولا بد من عملية مؤدية إليها، وفى هذه العملية لكل شيء مكانه: الموضوعات والتقنيات والمواهب. وما يهمني هو زيادة الإدراك، مهما كان قصيرا.

وكل شيء في المسرح محاكاة لشيء خارج المسرح. والممثل محاكاة لشخص قد تقابله بصورة عادية خارج المسرح، والممثل الحقيقي محاكاة لشخص حقيقي، ما معنى «شخص حقيقي»؟ أعنى أنه الشخص المتفتح في كل أجزاء نفسه، شخص قد طوّر ذاته ونماها إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يتفتح تفتحا كاملا بجسده وعقله ومشاعره، بحيث لا يبقى أي من هذه القنوات مسدودا، وأن تؤدى هذه القنوات وتلك القوى المحركة وظائفها

مائة بالمائة. تلك هي الصورة المثالية للشخص الحقيقي ولا شيء في عالمنا هذا يتيح وجودها إلا بعض النظم التقليدية التي تدرب المؤمنين بها على ضبط النفس.

وفى المسرح محاكاة لهذا. وعلى الممثل أن يدرب نفسه عن طريق النظم الصارمة المحددة بدقة، وعن طريق الممارسة حتى يصبح انعكاسا لإنسان متميز، ولكن لفترات قصيرة من الزمن فقط. وهكذا فإن الممثل يفعل شيئا لا يختلف كثيرا عما يلتمسه المريد المنضم لجماعة روحية قليلة العدد في التراث. لكن هذا فخ، فعليه أن يكون واضحا مع نفسه دون شفقة فيما يتعلق بأنه لا يحلق فوق سحب روحية، وأن يثبت قدميه على أرض صلبة من الحرفة. أولا: يجب أن يشتغل الممثل على جسده، حتى يصبح جسده متفتحا، مستجيبا، موحدا في كل استجاباته. بعدها يجب على الممثل أن يطور مشاعره أو انفعالاته، حتى لا تصبح انفعالاته مجرد انفعالات على المستوى الخام، إن الانفعالات الخشنة أو الخام هي إمارات الممثل الرديء. والممثل الجيد هو الذي يطور في نفسه القدرة على أن يحس ويتفهم ويعبر عن مدى من الانفعالات، يتراوح من أكثر الانفعالات خشونة لأكثرها دقة ورهافة. وعلى الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى النقطة التي يصبح عقله عندها قادرا على العمل بكامل يقظته وانتباهه، حتى يتفهم دلالة ما يفعل.

وكانت هناك دائما مدارس مختلفة. فمدرسة مبير هولد تضفي أهمية فائقة على تطوير الجسد، وهو ما أدى أخيرا - بفضل جروتوفسكي - إلى الاهتمام الحالي بلغة الجسد وتطويره. من الناحية الأخرى أكد بريشت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذي كان يفترض أن يكونه في القرن التاسع عشر، وأن يصبح إنسانا عاقلا ومفكرا كما يليق بزمانه.

وثمة مدارس أخرى، من ستانسلافسكي لأستوديو الممثل، تؤكد تأكيدا كبيرا أهمية المشاركة الانفعالية للممثل، وبطبيعة الحال ليس هناك أي تناقض فكل هذه الثلاثة ضروري - وعلى الممثل أن ينسى «ترك الانطباع» وعليه أن ينسى «الاستعراض»، وعليه أن ينسى «تلفيق الدور أو تزييفه»، وعليه أن ينسى «إحداث التأثيرات..»، وعليه أن يبتعد تماما عن فكرة أنه موجود «كتحفة للعرض»، وأن يضع بدلها فكرة أخرى هي أنه دائما في خدمة صورة أعظم منه باستمرار. وأي ممثل يلعب دورا وهو يرى الدور

أصغر منه لا شك سيؤدى أداء سيئا، وعلى الممثل أن يعترف بأنه عصا كان الدور الذي يلعبه، فإن الشخصية أكثر منه قوة.. وبالتالي إذا كان يلعب دور رجل غيور فإن غيرة ذلك الرجل تتجاوز غيرته هو، وحتى لو كان هو في حياته غيورا، فإنه الآن يلعب دور رجل غيرته أكثر غنى وثراء من غيرته هو الخاصة. وإذا كان يلعب دور رجل عنيف، فإنه يقر بأن العنف الذي يؤديه أعظم طاقة من عنفه هو، وإذا كان يلعب دور رجل ذي فكر وحساسية، فإنه يقر بأن رقة مشاعر ذلك الرجل هي شيء يتجاوز قدرته في حياته اليومية، مع زوجته وأصدقائه، على أن يكون رقيقا وحساسا. وسواء كان يلعب دوره في مسرحية معاصرة، أو في تراجيديا إغريقية، فإن عليه أن ينفتح على مدى من المشاعر أعظم من تلك التي يجدها في نفسه كشخص له خصوصية.

وإذن، فلا يجديه أن يقول: «إنما هكذا أحس به!»، لأن عليه أن يكون في خدمة تجسيد صورة إنسانية هي أعظم مما يظن أنه يعرف، وعليه بالتالي أن يضع في خدمتها إمكانيات تم إعدادها على مستوى رفيع، إنما لهذا فإن على الممثل أن يتدرب وألا يكف عن التدريب. عازف الموسيقى يفعل هذا كل يوم بيديه وأذنيه وعقله، والراقص بجسده كله، أما الممثل فعليه أن يصنع من نفسه أكثر من هذا كي يلعب دوره. إن هذا ما يجعل - أو بالأحرى يمكن أن يجعل - من التمثيل أرقى الفنون. فلا شيء يتركه وراءه، والممثل الممتاز هو محاكاة للإنسان الممتاز وبالتالي يجب أن يكون في متناوله كل إمكانية متاحة للكائن الإنساني.

هذا مستحيل بطبيعة الحال، لكننا حين نتعرف على التحدي، يتلوه الإلهام والقدرة.

إن وجودنا يمكن تصويره في دائرتين: الداخلية هي دائرة دوافعنا، وحياتنا السرية، والتي لا يمكن رؤيتها أو تتبعها. والدائرة الخارجية تمثل الحياة الاجتماعية، علاقاتنا بالآخرين، وعملنا، واستجمامنا. وعلى وجه العموم، فالمسرح يعكس ما يحدث في الدائرة الخارجية، وقد أقول أن البحث في المسرح يشكل دائرة تتوسط الدائرتين، إنه مثل غرفة الصدى أو الترديد، يحاول أن يلتقط الإشارات الخفية من الدائرة الداخلية، ويميل المسرح لأن يكون تعبيرا عن العالم المعروف المرئي، حتى يتيح الفرصة

لظهور ما هو غير معروف، وغير مرئي، وهو بحاجة لمهارات خاصة، وثمة حقيقة أكثر تكثيفا تتكشف لحظة بعد أخرى، إنها ليست مسألة حقيقية دائمة، لأنها في حالة بحث دائم عن ذاتها، هي ببساطة سلاسل من اللحظات الحقيقية الصادقة، والمناظر والثياب والإضاءة تقدم القليل، الممثل وحده هو القادر على أن يعكس التيارات الخفية للحياة الإنسانية.

وبحكم وظيفته، فإن على عاتق الممثل مسؤولية ذات وجوه ثلاثة: الأول هو العلاقة بمضمون النص (أو في الارتجال، العلاقة بالفكرة)، فيجب أن يعرف كيف يعبر عن هذا المضمون، لكنه لو مضى في بحثه الشخصي هذا بعيدا جدا، فإنه يغامر بالسقوط في مصيدة الفشل في أداء الوجه الثاني من مسئوليته، المتمثل في علاقته بالممثلين الآخرين، فمن الصعب جدا على الممثل أن يكون مخلصا وعميقا في غوصه داخل ذاته، ويبقى في ذات الوقت على اتصال وثيق بزملائه وشركائه.

وحين يعمل ممثلان أو اكثر معا، وهم يخبرون حالة من الحميمية الصادقة، تنشأ صعوبة أخرى تتمثل في أنهم يميلون إلى نسيان الجمهور والسلوك كما لو كانوا في الحياة، ومن ثم يصبحون أكثر خصوصية، غير مسموعين، منقطعين، وحين يحدث مثل هذا يكون الممثلون قد تجاهلوا الوجه الثالث من وجوه مسئوليتهم، وهى مسؤولية مطلقة، تتمثل في علاقتهم بالجمهور، وهى التي تعطى المسرح - في النهاية - معناه الأساسي. فالخطيب أو الحكاء (الحكواتي) الذي يقف وحيدا في مواجهة جمهوره مستعد لأن يتقبل فكرة أن يكون انشغاله الوحيد هو علاقته بهذا الجمهور، ومن ثم ينصرف كل اهتمامه نحوه، ويصبح شديد الحساسية تجاه استجاباته، ويجب على الممثلين أيضا أن يتعلموا أن يسلكوا هذا المسلك. ولكن دون أن يغفلوا لحظة واحدة عن احترامهم للمشهد ولرفاقهم في ذات الوقت.

وبعض الممثلين العظام، حين يهبون أنفسهم تماما لأدائهم، فهم يثرون هذه العلاقة بالجمهور، وحين تجعل الجمهور يضحك، وأن تقيم علاقة قوية ودافئة بالمشاهد، فإن هذا قد يتحول لقطب مغناطيسي شديد الجاذبية للممثل، يعمل على إخراجه، بعنف، من ذاته. لكنه قد يستدفئ باستمتاع الجمهور، بضحكاته أو دموعه، فيفقد اتصاله بالحقيقة وبرفاقه معا. ولو كان يمتلك قدرا غير عادى من التركيز، فربما استطاع أن يحقق التوازن بين

هذه الوجوه الثلاثة لمسؤوليته، ولو أنه فعل هذا، فسيعينه ما يقدمه له الجمهور على أن يمضى فيه أكثر.

ونحن نعيش في عصر يرتعب من أحكام القيمة، بل إننا حتى، نداهن أنفسنا ونتصور أننا نصبح - بطريقة ما - أفضل أو أرقى كلما قلت أحكامنا. رغم ذلك فلا يمكن لمجتمع أن يوجد دون مثاليات. والمواجهة بين الجمهور والفعل الدرامي إنما تعنى سؤالا موجها للمتفرج عما إذا كان يوافق أو لا يوافق على ما يرى ويسمع.

وكل شخص يحمل بداخله نظاما تصاعديا للقيم، على أساسه يوافق أو يستنكر، والمسرح يتيح إمكانية رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج، أم أنها - حقا - صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقية.

والفن ليس بالضرورة مفيدا أو نافعا في ذاته. والعمل الفني الرائع من أعمال الماضي، لو قدم بطريقة معينة، قد يدفع بنا إلى التثاؤب، لكنه لو قدم بطريقة أخرى لبدأ لنا كشفا مثيرا. والفن يصبح مفيدا للفرد وللمجتمع إذا انطوى في داخله على دافع للفعل. والفعل هو ألوان الطيف كلها، من الخبز والسياسة إلى الوجود ذاته.

يجب النظر في إعادة تقويم المسرح، دون أن تغفل عيوننا لحظة واحدة عن بعض الحقائق البسيطة والدائمة. أن الفضيلة الأولى لأي عرض على المسرح هي أن يكون حيا، ثم أن يكون مفهوما على نحو مباشر، أما الشرح والتفكير فيأتيان في وقت لاحق، كل الفنون الأخرى يقول المرء دائما: «سأرجع بعد عشر سنوات» حين ينتهي العمل، أما المسرح فإنه بدائي وعضوي مثل النبيذ إذا لم يكن طيبا في ذات اللحظة التي تشربه فيها، فلن تكون له قيمة بعد - ولا يجديك هنا أن تقول إنه كان طيبا بالأمس، أو سيكون طيبا غدا، والحياة لا تتدفق إلى خشبة المسرح إلا حين يكون الممثل مقنعا، ومن ثم يصدق المرء ما يقوله ويفعله، وهو لا يحكم على حركاته وإشاراته، بل يتبعها دون تردد، باهتمام قد تم الاستيلاء عليه.

وأظن اليوم أن على المسرح أن يبتعد عن خلق عالم آخر وراء الحائط الرابع يستطيع المتفرج أن يهرب إليه، بل يجب أن يحاول خلق إدراك أكثر قوة لما في قلب عالمنا هذا. وإذا شاء المرء للممثل أن يكون على مستوى عالم المشاهد، فإن هذا يعنى أن يصبح العرض لقاء، اجتماعا، علاقة دينامية

قائمة بين جماعة قد تلقت تدريبا معينا وإعدادا معينا من ناحية، وجماعة أخرى لم تتلق هذا الإعداد، هي جماعة الجمهور.

ويوجد المسرح فقط حين يلتقي هذان العالمان: عالم الممثلين وعالم المتفرجين فيصبح ثمة مجتمع مصغر، وعالم مصغر يأتيان معا كل مساء في تلك المساحة. ودور المسرح أن يقدم لهذا العالم المصغر اشتعالا ونكهة من عالم زائل آخر، يتكامل معه عالمنا الراهن ويتغير من خلاله.

ثقافة الروابط..

كثيرا ما سألت نفسي عما تعنيه كلمة «الثقافة» عندي، في ضوء الخبرات المختلفة التي عشت خلالها، وتدريجا، وضح لي أن هذا المصطلح غير المحدد يغطى - في الحقيقة - ثلاث ثقافات عريضة: واحدة هي - بشكل أساسي - ثقافة الدولة، والثانية هي - بشكل أساسي - ثقافة الفرد - وتبقى «الثقافة الثالثة». ويبدو لي أن كلا من تلك الثقافات إنما يصدر عن فعل «احتفالي». ونحن لا نحتفل فقط بالأشياء الطيبة بالمعنى الشائع، نحن نحتفل بالفرح، وبالإثارة الجنسية، وبكل ألوان المتعة، لكننا أيضا - من حيث نحن أفراد وأعضاء في جماعة، ومن خلال ثقافتنا - نحتفل بالعنف واليأس والقلق والهدم. والرغبة في أن تصبح معروفا، وأن «تعرض» أمام الآخرين، هي دائما، بمعنى من المعاني، احتفال كذلك.

والدولة حين تحتفل احتفالا أصيلا، فلأن هناك شيئا جماعيا تود تأكيده،؟ كان يحدث في مصر القديمة، حيث كانت معرفتها بنظام الكون، وفيه يتحد ما هو مادي بما هو روحي، لا يمكن أن توصف أو تصاغ بسهولة في كلمات، ولكن لابد أن تتأكد بأفعال احتفال ثقافي.

وسواء أحببنا أو لم نحب، يجب أن نواجه حقيقة أن مثل هذا الفعل الاحتفالي غير ميسور في أي من مجتمعاتنا اليوم، فالمجتمعات القديمة كانت - على صواب دون شك - قد فقدت الثقة بالنفس، والمجتمعات الثورية هي دائما في وضع زائف، لأنها تحاول أن تحقق خلال عام واحد - أو خمسة أعوام أو عشرة - ما استغرقت مصر القديمة قرونا كي تنجزه، ومن ثم تجعلها محاولاتها الجسورة والمضللة أهدافا سهلة للسخرية والاحتقار.

والمجتمع الذي لم يبلغ، بعد أن يكون «كلا» لا يستطيع أن يعبر عن نفسه

تعبيرا ثقافيا ككل. وحال هذا المجتمع لا يختلف عن حال أفراد فنانين كثيرين لديهم الرغبة والحاجة لأن يؤكدوا شيئا إيجابيا، لكنهم رغم ذلك لا يستطيعون في الحقيقة إلا التعبير عن اختلاطهم وأحزانهم. والحقيقة أن أقوى أشكال التعبير الفني والثقافي اليوم هي غالبا عكس ما يؤكد السياسيون، وأصحاب العقائد الجامدة والمشتغلون بالتنظير لما يودون أن تكون ثقافتهم عليه. ومن ثم فإن لدينا ظاهرة خاصة بالقرن العشرين، وهى أن أصدق التأكيدات هي دائما معارضة للخط الرسمي، والمقولات الإيجابية التي يحتاج عالم اليوم - كما هو واضح - أن يستمع إليها هي دائما عميقة مكتومة.

وعلى أي حال، إذا كانت الثقافة الرسمية موضع شك، فيجب أيضا أن ننظر نظرة نقدية مماثلة لتلك الثقافة التي - في استجابتها ضد أشكال التعبير الناقصة للدولة البدائية أو الجنينية - تضع الفردية مكانها، والفرد يستطيع دائما أن ينصرف إلى ذاته، والرغبة الليبرالية في تدعيم هذا العمل من جانب الفرد رغبة مفهومة. رغم ذلك فإنك ترى حين تنظر للوراء أن تلك الثقافة الأخرى هي محددة على نحو صارم كذلك. هي في جوهرها احتفال رائع للأنا. والإذعان الكامل لحق كل «أنا» في الاحتفال بأساطيرها الخاصة وحساسياتها الخاصة، إنما يمثل ذات النقص أحادى الجانب المكافئ للإذعان الكامل لحق الدولة في التعبير. فقط إذا كان الفرد قد بلغ درجة عاليا من التطور يصبح التعبير عن هذا الاكتمال شيئا رائعا فقط إذا كانت الدولة قد بلغت درجة من الوحدة والتماسك، يمكن للفن الرسمي أن يعكس شيئا حقيقيا، وهذا لم يحدث سوى مرات معدودة في كل التاريخ الإنساني.

ما يعنينا اليوم هو أن نكون متيقظين غاية اليقظة في اتجاهنا نحو الثقافة، وألا نأخذ ما هو زائف مصطنع ونترك ما هو حقيقي. ولكل من الثقافتين - ثقافة الدولة وثقافة الفرد - قوتها وإنجازاتها، لكن لهما أيضا حدودهما الضيقة، المراجعة، لأن كلا منهما جزئية فقط، في الوقت ذاته فإن كليهما باق لأنهما معا تعبير عن مصالح استثمارية قوية لدرجة لا تصدق. فكل جماعة كبرى بحاجة لأن تروّج نفسها، وكل جماعة كبرى تسعى لأن تحرز التقدم في ثقافتها، وبنفس الطريقة فإن الفنانين الأفراد لديهم مصالح عميقة الجذور في إجبار الآخرين على أن يلحظوا ويحترموا

إبداعات عالمهم الداخلي.

وحين أفصل بين ثقافة الفرد وثقافة الدولة، فإن هذا ليس مجرد فصل ذي طابع سياسي بين الشرق والغرب. والتمييز بين ما هو رسمي وما هو غير رسمي، بين ما هو دعائي، وما هو غير دعائي موجود داخل كل مجتمع، وكل من الجانبين يطلق على نفسه اسم «الثقافة»، رغم أن أيا منهما لا يمكن اعتباره ممثلا للثقافة الحية. بمعنى أن العمل الثقافي له هدف واحد فقط: الحقيقة.

ما الذي يمكن أن نعنيه بالسعي إلى الحقيقة؟ ربما كان هناك شيء واحد يستطيع الإنسان أن يدركه مباشرة في كلمة «الحقيقة»، وهو أنه لا يمكن تعريفها. وفى الإنجليزية يقول المرء كليشيها مألوفا. «لا تستطع أن تثبت سوى الكذبة..» وهذا صحيح كل الصحة، فأي شيء أقل من الحقيقة يأخذ شكلا واضحا قابلا للتعريف. وبالتالي ففي كل الثقافات، في اللحظة التي يتم فيها تثبيت الشكل يفقد ميزته، وتمضى الحياة خارجه، وبالتالي كذلك فإن كل سياسة ثقافية تفقد ميزتها حين تتحول إلى برنامج. وبالمثل في اللحظة التي يرغب فيها المجتمع في أن يقدم صياغة رسمية لذاته، لن يقدم سوى كذبة، لأن هذه فقط هي التي يمكن «تثبيتها»، لم يعد لها تلك الكيفية الحية، غير الملموسة، التي لا نهاية لها، التي يمكن أن تطلق عليها «الحقيقة»، والتي ربما فهمت على نحو أقل غموضا لو استخدمنا عبارة «الإدراك المتزايد للواقع».

إن حاجتنا لذلك البعد الغريب المضاف للحياة الإنسانية، الذي ندعوه على نحو غائم، «الفن» أو «الثقافة» يرتبط دائما بتدريب يحدث فيه أن إدراكنا اليومي للواقع، المحصور داخل حدود غير مرئية، ينفتح في لحظة من اللحظات. وفى حين نوقن أن هذا الانفتاح اللحظي هو مصدر قوة، نوقن أيضا أنها لحظة وستمضى. إذن ماذا نفعل؟ إننا نستطيع العودة لها مرة أخرى عن طريق فعل آخر من نفس النسق، وهذا بدوره يعيدنا إلى التفتح على حقيقة لن نبلغها أبدا.

ولحظة العودة للإفاقة تستغرق لحظة ثم تمضى، ونحن نحتاجها مرة أخرى. هنا يجد ذلك العنصر الغامض «الثقافة» مكانه.

لكن هذا المكان لا يمكن أن يشغله سوى تلك «الثقافة الثالثة»، لا تلك

التي تحمل اسما أو تعريفا، بل تلك الضاربة، البعيدة عن متناول اليد، شيء يمكن تشبيهه - على نحو من الأنحاء - «بالعالم الثالث»، هو الذي يبدو، لبقية العالم، ديناميا، عنيدا، صعب المراس، يتطلب توافقات لا نهاية لها، في علاقة لا يمكن أن تكون دائمة.

في مجال عملي، المسرح، كانت خبرتي الشخصية خلال هذه السنوات القليلة الأخيرة كاشفة لأبعد الحدود، كان جوهر عملنا في «المركز الدولي لبحوث المسرح» يقوم على جمع الممثلين من أطر وثقافات عديدة متباينة، وأن نساعدهم على أن يعملوا معا على تقديم أحداث مسرحية أمام شعوب أخرى - ووجدنا، أولا، أن الكليشيهات الشائعة عن ثقافة فرد ما غالبا ما يشارك فيها هذا الفرد نفسه. وهو قد جاء إلينا معتقدا أنه جزء من ثقافة قومية خاصة، وتدريجا ومن خلال العمل يكتشف أن ما كان يظنه ثقافة لم يكن سوى طرائق سلوكية سطحية في تلك الثقافة، وأن هناك شيئا مختلفاً كل الاختلاف يعكس ثقافته الأكثر عمقا، وذاتيته اكثر عمقا. ولكي يكون صادقا مع نفسه، فإن عليه أن يطرح تلك السمات السطحية التي يتم التمسك بها في كل بلد وتنميتها من أجل تكوين فرق ونشر الثقافة القومية. وعلى التوالي، رأينا أن الحقيقة الجديدة لا يمكن أن تظهر ما لم يتم تحطيم تنميطات جامدة معينة.

ولأكن محددا تماما هنا بالنسبة للمسرح، كان هذا يعنى نهجا عيانيا للعمل له اتجاه واضح، هذا الاتجاه يتضمن تحديا لكل العناصر التي تضعها كل البلاد على شكل المسرح كي تجعله داخل قوس مغلق، سجينا داخل لغة أو أسلوب، أو وظيفة اجتماعية، أو مبنى، أو نمط معين من الجمهور. ومن خلال عمل فعل المسرح، الذي لا ينفصل عن الحاجة إلى إقامة علاقات جديدة بشعوب مختلفة، بدت إمكانية إيجاد روابط ثقافية جديدة.

لأن الثقافة الثالثة هي ثقافة الروابط، فهي التي يمكن أن توازن التشظي الموجود في عالمنا. وعليها أن تعمل في استكشاف علاقات، حيث اختفت هذه العلاقات، أو ضاعت، بين الإنسان والمجتمع، بين نوع إنساني وآخر، بين العالم الصغير والعالم الكبير، بين الإنسانية والآلية، بين المرئي وغير المرئي، بين الفئات واللغات والأنواع. ما هي هذه العلاقات؟ العمل الثقافي وحده هو الذي يمكن أن يكشف تلك الحقائق الحيوية.

هكذا تمضى الحكاية..

حين رأى الرب كيف أن الجميع كانوا ضجرين بلا أمل في اليوم السابع من أيام التكوين، أجهد مخيلته التي تمتد وتمتد بغير حدود، كي يجد شيئا آخر يضيفه إلى هذا الكمال الذي أدركه، فجأة انبثق الإلهام حتى ما وراء حدوده غير المحدودة، ورأى بُعداً جديدا للواقع: قدرته على أن يحاكى ذاته. وهكذا أبدع المسرح.

جمع ملائكته جميعا، وقال لهم الكلمات التالية التي لا تزال مصونة في وثيقة سنسكرتية قديمة: «إن المسرح سيكون المجال الذي يستطيع فيه الناس أن يتعلموا كيف يفهمون غوامض الكون المقدسة»، ثم أضاف على نحو عرضي خادع: «وسيكون في الوقت نفسه راحة للسكارى وللمتوحدين..».

وسُرّ الملائكة جميعا، وانتظروا - بصبر نافذ- حتى اجتمع في الأرض ما يكفى من الناس كي يبدأوا في الممارسة، واستجاب الناس بحماسة مماثلة، وسرعان ما أصبحت هناك جماعات عديدة تحاول كلها محاكاة الواقع بطرائقها المختلفة. رغم ذلك جاءت النتائج مخيبة للآمال، وكل ما كان يبدو مدهشا وخصبا وشاملا كان يتحول بين أيديهم إلى هباء، وعلى نحو خاص فإن الممثلين والكتاب والمخرجين والرسامين والموسيقيين لم يستطيعوا أن يتفقوا فيما بينهم على أيهم الأكثر أهمية، وهكذا أضاعوا معظم الوقت في الشجار، على حين أصبحت أعمالهم لا ترضيهم أكثر فأكثر.

وفى يوم أيقنوا أنهم لن يستطيعوا على هذا النحو أن يحرزوا أي تقدم، فأوفدوا ملاكا منهم، يرجع إلى الرب يسأله العون.

وتفكر الرب مليا، ثم تناول قصاصة ورق خط عليها شيئا وطواها ووضعها في صندوق وأعطاها للملاك قائلا: «هنا كل شيء. كلمتي الأولى والأخيرة..».

وكانت عودة الملاك إلى دوائر المسرح حدثا هائلا، واجتمع أهل الحرفة جميعا وتزاحموا حوله وهو يفتح الصندوق ويلتقط الورقة ويفضها كانت تحوى كلمة واحدة، قرأها بعضهم من فوق كتفيه حين كان يعلنها للآخرين، كانت الكلمة: «الاهتمام Interest».

- «الاهتمام؟..» - «الاهتمام»! - «هل هذا كل شيء؟..»

- «هل هذا كل شيء؟..».

وسرت دمدمة عميقة من السخط والخيبة.

- «إلى أين يؤدى بنا هذا؟» - «هذا شيء طفلي..» - «كأننا لم نكن نعرف..».

وانفض الاجتماع على غضب، وترك الملاك تحت سحابة، وأصبحت هذه الكلمة - رغم أن أحدا لم يشر إليها أبدا - أحد الأسباب التي جعلت الرب يفقد اعتباره عند مخلوقاته.

وعلى أي حال، فبعد عدة آلاف من السنين، وجد طالب شاب يدرس السنسكريتية إشارة لهذه الحادثة في سفر قديم، ولما كان يعمل أيضا - بعض الوقت - في تنظيف المسرح، فقد أبلغ أعضاء الفرقة بهذا الاستكشاف. هذه المرة، لم يتناولوا الأمر بسخرية أو احتقار، بل ساد صمت طويل رزين، ثم تكلم أحدهم: «الاهتمام - أن أكون مهتما - يجب أن أهتم - يجب أن أهم الآخرين - لا أستطع أن أنقل الاهتمام للآخرين ما لم أكن أنا نفسي مهتما - نحن بحاجة لاهتمام مشترك..».

ثم صوت آخر:

«لكي نتقاسم اهتماما مشتركا، يجب أن نتبادل عناصر الاهتمام، بطريقة تثير اهتمامنا..».

- «تثير اهتمامنا نحن الاثنين..» - «تثير اهتمامنا جميعا..» - «بالإيقاع الصحيح..» - «بالإيقاع؟.. » - « نعم الإيقاع مثل ممارسة الحب فلو كان أحدهما صاحب إيقاع سريع جدا والآخر صاحب إيقاع بطيء جدا - فلن يكون الأمر مثيرا للاهتمام..».

ثم راحوا يتناقشون في جدية واحترام بالغين، ما هو المثير للاهتمام؟ أو بالأحرى كما صاغها واحد منهم: ما الذي يثير الاهتمام حقا؟

وهنا بدأوا يختلفون، البعض رأى أن الرسالة الإلهية جاءت واضحة، «والاهتمام» يعنى فقط تلك الجوانب من الحياة التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالأسئلة الجوهرية حول الكينونة والصيرورة والإله والقوانين الإلهية، والبعض الآخر رأى أن الاهتمام يعنى الاهتمام المشترك بين كل الناس الموجه نحو فهم أكثر وضوحا لما هو عادل وما هو ظالم للنوع الإنساني، البعض الأخير رأى في عادية الكلمة ذاتها «الاهتمام» إشارة واضحة نحو عدم إضاعة لحظة واحدة في التفكير العميق والحكيم بل المضي بها كما هي نحو التسرية.

عند هذه النقطة اقتبس طالب السنسكريتية لهم النص الكامل حول سبب خلق الرب للمسرح، قال: «من أجل أن يصبح هذا كله في ذات الوقت...»، وأضاف آخر: «وبطريقة مثيرة للاهتمام» وبعدها ساد صمت عميق.

ثم بدأوا يتناقشون حول الوجه الآخر للعملة: جاذبية «غير المثير للاهتمام»، الدوافع الغريبة، الاجتماعية والنفسية، التي تجعل مثل هذا العدد الكبير من الناس في المسرح يصفقون غالبا، بحماس، وحرارة، للأشياء التي لا يمكن أبدا أن تكون مثيرة لاهتمامهم على أي نحو من الأنحاء.

قال أحدهم: «آه لو استطعنا حقا أن نفهم هذه الكلمة..».

وقال آخر في لهجة مهدئة: «بهذه الكلمة نستطيع أن نمضي لبعيد جدا..».

المؤلف في سطور:

بيتر بروك (1925)

* درس في أكسفورد.

* أخرج مسرحيته الأولى» خاب سعى العشاق، في 1946، وقدم بعدها عددًا هائلا من الأعمال لأهم كُتاب المسرح العالمي: شكسبير وسينيكا وتشيكوف وأنوى وميللر وسارتر وأليوت وآردن وبيتر فايس وودرينمات و سواهم.

* أسس «المركز الدولي للمسرح» «في 1970، وقدم عنه عددًا من العروض المثيرة: أورجاست، 71». «الأيك، 76/75»، «اجتماع الطير، 79»، المهابهاراتا، 87».

* أخرج بروك عددًا من الأوبرات وأفلام السينما كما صمم المناظر لبعض عروضه ووضع موسيقاها.

* لازال يعمل بين لندن وباريس.

المترجم في سطور:

فاروق عبد القادر

* ولد في القاهرة.

* درس في آداب عين شمس.

* عمل بالكتابة والنقد والترجمة: محررًا في «روز اليوسف» وسكرتيراً لتحرير «المسرح» ومسؤولا عن الأدب والفن في «الطليعة»

* نشر مقالاته ودراساته في عدد كبير من الصحف والمجلات العربية والمصرية.

* ترجم عددًا من الدراسات في العلوم الإنسانية وفن المسرح، كما



مؤثرات عربية واسلامية في الأدب الروسي

تأليف:

د. مكارم الغمري

ترجم نصوصاً لتنسى وليامز وتشيكوف وأداموف وسواهم.

* من كتبه المنشورة: أزهار وسقوط المسرح المصري، 79، «مساحة للضوء، مساحات للظلال، 85»، ونافذة على مسرح الغرب المعاصر، 86»، أوراق من الرماد والحجر، 88»، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة، 90»، «أوراق أخرى من الرماد والحجر، 90».

* سبق أن ترجم لبيتر بروك مسرحيته «يو. اس، 71»: و كتاب «المساحة الفارغة، 80».

* يقيم ويعمل في القاهرة.

هذا الكتاب

في هذا الكتاب يقدم أشهر فناني المسرح في الغرب المعاصر خبرته بهذا الفن لأكثر من أربعين سنة. وبالإضافة لعروض المسرح التي قدمها أو شارك في إعدادها، يحدثنا عن تجربته في إخراج «الأوبر» وأفلام السينما، كما يحدثنا عن عدد هائل من الفنانين الذين عرفهم وعمل معهم.

وفي 1970 أسس بروك «المركز الدولي لأبحاث المسرح» في باريس، وكوّن فريقاً من الممثلين من جنسيات مختلفة وأطر ثقافية منوعة، وكان معهم عل ارتحال دائم، يرتجلون ويقدمون عروضهم في قلب إفريقيا وأطراف أستراليا وأماكن عديدة في أوربا وآسيا وأمريكا. عن هذه التجربة الإنسانية والفنية الخصبة تمت عروض متألقة ومثيرة للجدل في المسرح المعاصر، لعل آخرها ومما عرض «المهابهاراتا» - عن الملحمة الهندية العظيمة - في 1987.

ولا نبالغ حين نقول إن في هذا الكتاب هو «كل» بيتر بروك.